This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

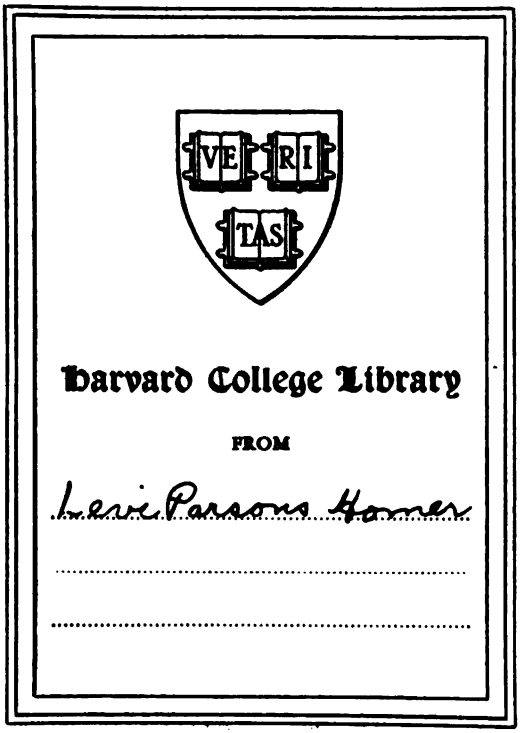
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Mus 45.5 (1)
*



MUSIC LIBRARY

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS.

TOME PREMIER.

HISTOIRE PHILOSOPHIQUE DE LA MUSIQUE.

A.

IMPRIMERIE DE ODE ET WODON,
Boulevard de Waterloo, N° 34.

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

DE

LA MUSIQUE.

François Joseph
PAR F. J. FÉTIS,

MAITRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES ET DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE BRUXELLES.

TOME PREMIER.

C'
BRUXELLES.
LEROUX, LIBRAIRE-ÉDITEUR, RUE DE LA MADELEINE, N° 9.
MONS, MÊME MAISON, GRAND'PLACE, N° 38.
MAYENCE.
LES FILS DE B. SCHOTT, ÉDITEURS DE MUSIQUE.

MDCCCXXXV.

Mus 45.5
*

HARVARD COLLEGE LIBRARY
1861. Aug. 30
Gift of
Levi Parsons Homer
of Cambridge.
8 vols.

37-176
11

A SA MAJESTÉ

LÉOPOLD Ier,

ROI DES BELGES,

HOMMAGE RESPECTUEUX

DE L'AUTEUR.

PRÉFACE.

PRÉFACE.

L'USAGE de rendre compte, dans une préface, des soins qu'on s'est donnés pour faire un livre est maintenant bien suranné, et l'on ne fait guère plus de préfaces aujourd'hui qu'on ne fait de livres qui valent la peine de dire comment ils ont été faits. Toutefois, nonobstant l'usage ou la mode, je me persuade qu'un ouvrage de l'espèce de celui-ci m'autorise, m'oblige même à parler et de son objet et des moyens que j'ai eus à ma disposition pour l'exécuter; je crois devoir parler aussi des idées prédominantes sous l'influence desquelles il a été écrit.

Les esprits philosophiques ont en général de l'éloignement pour les livres disposés par ordre alphabétique, parce que cet ordre n'a rien de rationnel, et parce qu'il brise l'enchaînement des faits et des idées pour faciliter des recherches partielles. De là vient que la commission à qui l'examen de mon ouvrage fut confié, lorsque je demandai son impression gratuite au gouvernement français, tout en accordant des éloges flatteurs à l'auteur et à son travail, exprima le regret qu'il ne lui eût pas donné la forme d'une histoire de la musique au lieu de celle d'un dictionnaire biographique et bibliographique.

Je l'avoue, malgré la sincère estime dont je suis pénétré pour le mérite des hommes distingués qui font partie de cette commission, je n'ai pu partager leurs idées à cet égard, par la raison très simple que je travaille depuis long-temps à une histoire de la musique qui est absolument différente de la *Biographie universelle des Musiciens*, soit par son ensemble, soit par ses détails. L'histoire de la musique n'est autre que celle des faits considérés en eux-mêmes, de leur enchaînement et de leur influence réciproque, directe ou indirecte, abstraction faite de la vie et des travaux individuels des artistes qui ont pris part à la production de ces faits ou aux développemens de leurs conséquences. Cette histoire est si riche, que la

biographie et la bibliographie ne sauraient y trouver place sans la surcharger de détails fastidieux. C'est pour n'avoir point eu égard à cette distinction fondamentale que Martini, Forkel, Burney et Hawkins ont écrit de volumineux ouvrages qui peuvent être consultés avec fruit, à cause de l'esprit de recherche et de la sagacité qui ont présidé à leur rédaction, mais qu'on ne saurait lire, rebuté que l'on est par des hors-d'œuvre qui font incessamment perdre de vue l'enchaînement des objets principaux.

D'un autre côté, il y a tant d'enseignement à recueillir dans la vie des hommes qui ont fait l'art et la science, dans l'analyse de leur génie et de leurs travaux, qu'on ne saurait qu'imparfaitement l'histoire de la musique si cette autre histoire curieuse n'en était le corollaire. Or, celle-ci ne pourrait jamais satisfaire à ses plus utiles conditions si elle n'était disposée dans l'ordre alphabétique. La forme logique, l'enchaînement chronologique des faits ont seuls droit de nous plaire dès qu'il s'agit de l'art en lui-même; mais à l'égard des hommes, c'est autre chose : on ne peut les connaître qu'en les considérant isolément. La biographie générale ne sera donc jamais traitée avec succès que sous la forme d'un dictionnaire, parce que le besoin se présente sans cesse de recueillir des renseignemens sur un savant ou sur un artiste, abstraction faite de ce qui a précédé ou suivi son existence : avec l'ordre alphabétique, ces renseignemens peuvent être mis immédiatement à notre disposition, sans que notre esprit soit détourné de son objet par des détails ou des considérations qui y seraient étrangers.

D'ailleurs, rien ne montre mieux l'utilité de ce genre de livre que le bon accueil qui leur est fait en général. Tel est à cet égard l'empressement des lecteurs à se les procurer, que les plus mauvaises compilations, les plus informes recueils, faits à la hâte et sans conscience comme sans savoir, obtiennent presque toujours une sorte de succès. S'ils ne répondent pas à ce qu'on en espère, c'est à l'auteur qu'il faut s'en prendre : la faute est dans l'exécution de l'ouvrage, non dans son plan.

Qu'il me soit permis de démontrer qu'à l'égard de la musique, mille choses remplies d'intérêt doivent trouver place dans un dictionnaire biographique et ne pourraient convenir à une histoire de l'art. Prenons pour exemple la facture des instrumens. Depuis la première invention du *clavecin à maillets*, par un artiste français, dans les premières années du

dix-huitième siècle, le piano qui trouve son origine dans cet instrument, a subi environ *huit cent cinquante* métamorphoses avant d'arriver à l'état perfectionné où nous le voyons aujourd'hui dans ses trois types principaux du *piano à queue* ou *grand piano*, du *piano carré*, et du *piano vertical*. Or, chaque essai, chaque transformation a été l'objet d'une étude particulière qui a dirigé son auteur dans une voie de théorie spéciale qu'il est bon d'examiner dans ses détails, si l'on veut arriver à une connaissance exacte de la théorie générale des instrumens à cordes et à claviers. Des faits si variés et si multipliés ne pourraient être introduits dans une histoire générale de la musique sans en rendre la lecture ennuyeuse et fatigante : dans un dictionnaire biographique, ils sont tous à leur place, et les lecteurs n'en prennent que ce qui est à leur usage; car un livre de ce genre est destiné à être consulté, non à être lu.

Ce que je viens de dire du piano, je pourrais le répéter pour tous les instrumens.

S'agit-il de l'histoire littéraire de l'art, les difficultés se multiplient à l'infini, si l'on essaie de la traiter selon l'ordre logique au lieu d'adopter la disposition alphabétique. Le moyen de surcharger un livre destiné à la lecture de tous ces détails d'éditions, de dates, de noms de lieux, d'indications de traductions ou de réimpressions? Cependant toutes ces choses ont aussi leur utilité dans l'objet de certaines recherches et de certains travaux. Il faut, si l'on en éprouve le besoin, pouvoir les trouver quelque part; et ce n'est que dans un dictionnaire qu'elles peuvent être bien placées.

Il résulte de tout cela que le but vers lequel je me suis dirigé n'a pu être atteint que par le plan que j'ai adopté : quelle que soit ma déférence pour l'opinion des savans qui ont été consultés par le ministère français sur la question de l'impression de mon livre, je n'en reste pas moins persuadé que cet ouvrage a dû être fait dans la forme où je le publie, et qu'une histoire de la musique, telle que je la conçois, n'aurait pas satisfait aux conditions de mon travail.

Après avoir rendu compte des motifs qui m'ont fait persister dans mon opinion qu'un bon dictionnaire biographique des musiciens doit être non seulement un livre utile, mais un livre nécessaire, et qu'il a par sa nature une destination toute différente de celle d'une histoire de la musique,

je dois parler des moyens que j'ai eus à ma disposition pour exécuter celui-ci, et des soins que j'ai pris pour le rendre aussi bon qu'il m'était permis de le faire.

La biographie et la bibliographie de la musique ont été l'objet des travaux de beaucoup d'écrivains. Déjà dans l'antiquité l'on s'en était occupé, car Athénée nous a conservé les noms de quelques auteurs qui avaient écrit la vie des cytharèdes et des joueurs de flûte de la Grèce. Ces ouvrages ne sont pas venus jusqu'à nous. Le moyen âge ne nous fournit rien en ce genre; mais à l'époque appelée *la renaissance*, des biographies et des bibliographies générales commencèrent à renfermer des notices où nous puisons encore aujourd'hui de précieux renseignemens sur les artistes et les productions musicales de ces temps de création. Un peu plus tard parurent la bibliothèque universelle de Gesner, les bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Duverdier, et beaucoup d'autres ouvrages du même genre qui renferment des documens intéressans pour l'histoire littéraire de la musique. La multiplicité toujours croissante des artistes et des écrivains fit bientôt naître la biographie spéciale: chaque pays, chaque ville, chaque profession eut la sienne, et dans toutes il se trouvait des musiciens. Enfin les musiciens et la musique eurent aussi des biographes et des bibliographes particuliers. J'ai lu tout ce qu'ils ont écrit; j'en ai tiré tout ce que leurs ouvrages m'ont paru renfermer d'utile, et j'ai essayé de suppléer à leurs omissions et de corriger leurs erreurs.

Le premier essai d'une biographie spéciale des musiciens est dû à Sébastien de Brossard. A la suite de son Dictionnaire de Musique, dont la première édition parut à Paris, en 1703, il donna un *Catalogue des Auteurs qui ont écrit en toutes sortes de langues, de temps, de pays, soit de la musique en général, soit en particulier de la musique théorique, pratique, poétique, vocale, instrumentale, ancienne, moderne,* etc. Pour former ce catalogue, qui ne renferme que les noms de neuf cents écrivains sur la musique ou compositeurs, avec quelques observations générales, Brossard avait employé dix ans à faire des recherches; il avait lu presque tous les ouvrages des auteurs qu'il cite, et avait copié ou parcouru plus de quatre mille partitions de tout genre. Lui-même possédait une belle bibliothèque de musique. Un tel résultat pour de pareils travaux et de semblables

documens paraît sans doute bien peu satisfaisant; mais l'essai publié par Brossard n'était en réalité que le programme de l'ouvrage qu'il voulait exécuter; pour comprendre ce que ce livre aurait été, il faut lire les notes manuscrites qu'il a laissées, rangées par ordre alphabétique dans des portefeuilles qui sont à la Bibliothèque royale de Paris. On y trouve beaucoup d'exactitude, parce que l'auteur de ces notes ne parlait que de ce qu'il avait vu, et il examinait avec soin, qualité qui a manqué à beaucoup de bibliographes. J'ai fait mon profit de ce travail; il m'a servi souvent à rectifier des erreurs trop répandues, ou à me confirmer dans mes opinions.

En 1732, Jean Théophile Walther, organiste de la cour de Weimar, publia un dictionnaire de musique qui était à la fois technique et biographique, sous le titre de *Bibliothèque musicale, ancienne et moderne* [1]; cet ouvrage est en allemand. Quelle que soit l'opinion qu'on se forme du plan que Walther avait adopté, on ne peut nier qu'il y a dans son livre une connaissance approfondie de l'art, des artistes, de leurs ouvrages, et une érudition peu commune. A l'époque où ce livre parut, il n'existait que peu de ressources pour le former. Walther ne pouvait pas être compilateur; il ne pouvait parler que de ce qu'il avait vu, consulté, analysé; car les catalogues de Draudius étaient à peu près les seuls ouvrages où l'on pouvait trouver alors des titres de livres ou d'œuvres de musique et des noms d'auteurs. Il est fort remarquable qu'un simple organiste d'une petite ville d'Allemagne ait pu, sans le secours d'une grande bibliothèque, remplir la tâche difficile qu'il s'était imposée, lorsqu'il entreprit un semblable travail. Bien des omissions et des erreurs, inséparables des ouvrages de ce genre, y peuvent être sans doute signalées, et l'immense nomenclature de noms qu'il y faudrait ajouter pour remplir les vides qu'y a laissés un siècle écoulé depuis sa publication, le rend maintenant insuffisant; mais tel qu'il est, ce livre m'a été souvent utile : les compilateurs qui l'ont mis à contribution n'ont pas toujours imité son exactitude.

Un autre savant homme de l'Allemagne, Mattheson, dont le goût n'était malheureusement pas aussi pur que les connaissances étaient étendues, fut le

[1] *Alte und neue musikalische Bibliothek, oder musikalisches Lexikon, darinnen die Musici, so sich bey verschiedenen Nationen durch Theorie und Praxin hervor gethan*, etc. Leipsick, 1732, in-8°.

second écrivain qui traita la biographie et la bibliographie de la musique d'une manière spéciale. Sa *Base d'un Arc triomphal pour les maîtres de chapelle, compositeurs*, etc. [1], ne contient que cent quarante-huit notices dont les sujets auraient pû être quelquefois mieux choisis; mais la plupart de ces notices sont faites de main de maître, bien que le style du biographe eût pu être plus élégant. J'y ai puisé des renseignemens que j'aurais cherchés vainement ailleurs.

Une volumineuse compilation, amas informe de matériaux confusément rassemblés, mis en œuvre à la hâte et quelquefois sans discernement, fut publiée sous le titre d'*Essai sur la Musique*, en 1780, par Benjamin de Laborde, banquier de la cour, valet de chambre de Louis XV et compositeur de quelques opéras médiocres. Il y a de tout dans ce livre, mais la biographie y tient surtout une place considérable. Toute cette partie de l'ouvrage est remplie de fautes, d'omissions et d'inexactitudes; toutefois, malgré ces défauts, des renseignemens utiles sur les musiciens français s'y trouvent, et des compilations plus récentes ne dispensent pas de consulter celle-là. J'ai collationné tous ses articles avec ceux que j'ai trouvés dans des sources plus pures.

Dix ans après la publication du livre de Laborde parut le premier dictionnaire des musiciens d'Ernest-Louis Gerber [2], organiste de la très petite cour de Sondershausen; ce musicien n'était pas environné de ressources assez étendues pour un travail de ce genre; j'ajouterai que l'instruction nécessaire dans l'histoire et la théorie de l'art lui manquait. Walther, l'historien anglais de la musique Hawkins, et Laborde avaient été ses guides dans ses recherches, et il ne les avait pas toujours copiés avec exactitude. De là l'immense quantité de méprises sur des noms d'homme ou de lieu, sur des titres d'ouvrages, et les omissions ou contradictions de tout genre qu'on trouve dans son livre. Néanmoins, en dépit de toutes ses imperfections, cet ouvrage était fort utile à l'époque où il parut. Placé dans la sphère d'activité musicale de l'Allemagne, Gerber

[1] *Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, etc., erscheinen sollen.* Hambourg, 1740, in-4°.

[2] *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, etc. Leipsick, 1790-1792, 2 vol. in-8°.

avait établi une correspondance avec les artistes de son pays, et cette correspondance lui avait procuré beaucoup de notices intéressantes sur ses contemporains, avantage considérable qui lui a fourni les moyens de donner de l'intérêt à cette partie de son travail.

Une patience à toute épreuve, beaucoup de bonne foi, et l'amour pur de son art rachetaient en Gerber le défaut de savoir, et, si on ose le dire, d'intelligence et de sagacité, si nécessaires dans les travaux semblables à ceux auxquels il se livrait. A peine son Dictionnaire des Musiciens eut-il paru que, se soumettant aux critiques qu'on en avait faites et aux conseils qui lui avaient été donnés, il se remit au travail avec une louable persévérance pour faire, non comme on l'a dit, une deuxième édition de son livre, mais un volumineux supplément à la première. Celle-ci n'était composée que de deux volumes in-8°; le supplément en eut quatre. Ce supplément parut en 1812 [1], c'est-à-dire vingt-deux ans après la première publication. Dans cet intervalle, Gerber s'était entouré de documens, de livres indispensables pour des travaux tels que les siens, et Forkel, avec son immense savoir, était venu lui offrir un puissant secours dans sa *Littérature générale de la Musique* [2]. Il est juste de dire qu'il mit à profit toutes ses ressources et que son nouveau livre corrigea une multitude d'erreurs et suppléa à de nombreuses omissions de son premier essai. Ces deux ouvrages sont inséparables et n'en forment qu'un. Toutefois, bien des erreurs gâtent encore cette seconde partie d'un livre qui semble avoir été destiné à rester toujours défectueux, et ce n'est qu'avec beaucoup de circonspection qu'on peut en faire usage.

Je viens de parler de Forkel : celui-là fut un de ces hommes rares qui mettent à tout ce qu'ils font le cachet d'une perfection relative. Le premier volume de son Histoire de la Musique avait révélé l'existence d'un musicien érudit, dont le mérite était supérieur à tout ce que l'Allemagne possédoit : la *Littérature Générale* de cet art vint mettre le comble à sa gloire. Non qu'il n'y eût à reprendre dans les deux ouvrages que je viens de citer; mais il

[1] *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, etc. Leipsick, 1812-1814, 4 vol. in-8°.

[2] *Allgemeine Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntnis musikalischer Bücher*, etc. Leipsick, 1792, in-8°.

est si difficile d'arriver directement au but dans les choses nouvelles, qu'on ne peut refuser de l'indulgence à quelques défauts rachetés par des qualités réelles. La rédaction de la Littérature de la Musique offrait de grandes difficultés, parce qu'il fallait rassembler des matériaux disséminés dont aucune main habile n'avait essayé jusque là de faire une collection plus ou moins incomplète : car on ne peut guère compter pour quelque chose le mince volume de Gruber, qui porte un titre à peu près semblable à celui du livre de Forkel [1]. Celui-ci a mis au jour une immense quantité de faits inconnus jusqu'à lui. Il avait examiné beaucoup de livres dont il parle, et le plus grand nombre de ses notices ont le mérite de l'exactitude. Sans doute parmi ces notices il en est qui sont incomplètes et quelquefois fautives, mais il était impossible qu'elles ne le fussent pas. Lichtenthal, qui a publié une sorte de traduction italienne de l'ouvrage de Forkel [2], a comblé quelques lacunes et a continué l'analyse des livres sur la musique jusqu'en 1826; mais il a laissé subsister la plupart des erreurs de Forkel et y en a ajouté quelques-unes.

Au moment où Gerber allait mettre au jour son nouveau Dictionnaire historique et biographique des Musiciens, supplément nécessaire à son premier ouvrage, MM. Choron et Fayolle publièrent à Paris une espèce de traduction de celui-ci, à laquelle ils ajoutèrent quelques articles de leur façon, et des observations critiques sur le livre qui avait servi de base à leur travail. Bien que le nom de M. Choron se trouve au frontispice du *Dictionnaire historique des Musiciens, Artistes et Amateurs, morts ou vivans* (Paris, 1810–1811, 2 vol. in-8°), ce savant a pris peu de part à sa rédaction. Une maladie assez grave était venue le surprendre au milieu de ses dispositions, et l'avait obligé d'abandonner le soin de sa part de travail à son collaborateur. Un seul morceau lui appartient dans cet ouvrage; c'est le sommaire de l'Histoire de la Musique lui qui sert d'introduction. Déjà ce résumé bien fait avait paru à la fin du troisième volume des *Principes de Composition des écoles d'Italie* qui avaient été publiés quelques années auparavant.

[1] *Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntniss der vorzüglichen musikalischen Bücher.* Nuremberg, 1783, 56 pages in-8°.

[2] *Dizionario e Bibliografia della Musica.* Milan, 1826, 4 vol. in-8°.

A la sévérité des jugemens portés par M. Fayolle sur les auteurs dont les recherches lui avaient profité pour la composition de son livre, particulièrement sur Gerber, on serait en droit d'attendre de lui beaucoup d'exactitude : pourtant, il faut bien le dire, aux fautes multipliées qu'on rencontre à chaque pas dans le Dictionnaire historique des Musiciens, il est facile de voir que cet ouvrage a été fait avec une précipitation qui ne peut s'accorder avec de pareils travaux. Ce sont ces fautes et ces omissions qui font regretter, d'une part, que M. Choron n'ait pu prendre une part plus active à sa rédaction, de l'autre, que la publication de ce livre n'ait pas été suspendue jusqu'à ce que le grand supplément de Gerber eût paru.

Long-temps négligées, les sciences biographique et bibliographique de la musique devinrent tout à coup, à l'époque où je suis arrivé dans cette revue, l'objet des recherches et des travaux d'un assez grand nombre de musiciens, et la nature des livres qui furent publiés dans la suite devint de plus en plus spéciale. Après les biographies générales des musiciens vinrent les biographies particulières de nations, de provinces et d'époques. On alla même jusqu'à faire un livre sur les musiciens aveugles [1], et un autre sur les médecins qui ont traité de la musique [2]. Les monographies se multiplièrent et, de simples notices qu'elles avaient été, elles devinrent de gros livres. Il n'est aucun de ces ouvrages que je n'aie lu et dont je n'aie tiré tous les renseignemens qui m'ont paru utiles. Ainsi, pour compléter la collection de mes documens sur les musiciens de l'Allemagne, j'ai eu recours au *Dictionnaire de Musique de la Bavière* de Lipousky [3], ouvrage fait avec soin, surtout en ce qui concerne les artistes des temps modernes. Le P. Dlabacz m'a fourni des renseignemens précieux sur un pays où tout est musique, dans son *Grand Dictionnaire historique des Artistes de la Bohême* [4]. Les musiciens de la Silésie ont eu aussi depuis peu d'années

[1] *Die blinden Tonkünstler, von J. Ch. Wilhelm Kühnau.* Berlin, 1810, 1 vol. in-12.

[2] *Dissertazione di Biographia musicale, da Benedetto Frizzi.* Trieste, 1805, in-8° de 106 pages.

[3] *Bayerisches Musik-Lexikon.* Munich, 1811, 1 vol. in-8°.

[4] *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Bœhmen.* Prague, 1815, 3 vol. in-4°.

leur historiographe, et M. Charles-Jules-Adolphe Hoffmann leur a consacré un gros volume [1] rempli de faits curieux et d'analyses bien faites. J'ai lu toutes les notices répandues dans les gazettes musicales de Leipsick, de Berlin et de Vienne. Dans tout cela il y a bien des redites, bien des erreurs où les biographes se sont copiés sans examen, et si les matériaux s'offrent en abondance pour certains artistes, il y a quelquefois pénurie pour d'autres; mais ces notices ne m'ont pas été peu profitables, parce que la plupart concernent des artistes contemporains qui ont été connus de leurs biographes. Enfin, il n'est guère de monographie ou de notice particulière que je n'aie consulté avec plus ou moins de fruit, et j'ai vu tout ce qui a été écrit sur J. S. Bach, Handel, les deux Haydn, Mozart, Beethoven, Naumann, Ch. M. de Weber, l'abbé Vogler, Fasch, et beaucoup d'autres grands artistes dont la liste serait trop étendue pour que je la donne ici.

La biographie et la bibliographie de la musique, long-temps négligées en Italie, n'avaient pas produit, avant 1812, un seul livre où cette partie de la littérature de l'art fût traitée d'une manière générale. L'ouvrage le plus ancien où l'on pouvait trouver des notices étendues sur quelques compositeurs et chanteurs de la chapelle pontificale était celui qui avait été publié par Adami de Bolsena, concernant la discipline du chœur de cette chapelle [2]. La matière était neuve et ne pouvait être traitée avec quelque succès que par un musicien attaché à la musique du pape. Adami en était un des maîtres, et sa position lui offrait les moyens de faire un bon livre : toutefois le sien ne satisfait pas aux conditions de son sujet. Il est devenu inutile, ou à peu près, depuis que l'abbé Baini a donné des notices du même genre, mais plus étendues et mieux faites dans ses *Mémoires sur la vie et les œuvres de Palestrina* [3], ouvrage qu'on pourrait dire excellent, si par son luxe d'érudition surabondante, l'auteur ne s'était jeté un peu trop souvent en dehors de son sujet. Comme source de renseignemens, le livre de

[1] *Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitræg zur Kunstgeschichte Schlesiens*, vom Jahre 960 bis 1830. Breslau, 1830, 1 vol. in-8° de 491 pages.

[2] *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie*. Roma, 1711, in-4°.

[3] *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, cappellano cantore, e quivi compositore della cappella pontificia*, etc., Da Giuseppe Baini. Roma, 1828, 2 vol. in-4° gr.

l'abbé Baini est précieux pour l'histoire des musiciens de l'école romaine, et, en général, des compositeurs italiens, ou même des musiciens de l'école gallo-belge.

A ces deux ouvrages spéciaux sur les musiciens de l'Italie viennent se joindre l'Histoire de la Musique du P. Martini [1] et l'Essai fondamental sur le Contrepoint fugué, du même auteur [2], dont les notes abondantes renferment une grande quantité de documens intéressans pour l'histoire littéraire de la musique italienne. J'ai trouvé dans ces notes une exactitude remarquable dont Gerber et les auteurs du Dictionnaire historique des Musiciens n'ont point profité. Les Mémoires sur Martini, du P. Della Valle [3], et sur Zarlino par Ravagnan [4], fournissent aussi quelques renseignemens utiles sur les maîtres de chapelle de Bologne et de Venise : je ne les ai pas négligés.

Enfin, dans ces derniers temps, quatre ouvrages assez importans, malgré leurs défauts, qui sont considérables, sont venus augmenter la somme des renseignemens qu'on a pu rassembler jusqu'ici sur les musiciens de l'Italie. Le premier parut en 1812, sous le titre de *Nouvelle Théorie de la Musique* [5] : Gervasoni en est l'auteur. On y trouve un recueil de notices sur les compositeurs, les instrumentistes et les chanteurs qui se sont distingués en Italie depuis le commencement du dix-huitième siècle jusqu'au moment où l'auteur écrivait. Ces notices, qui forment près de 250 pages in-8°, sont souvent inexactes; mais on chercherait vainement ailleurs beaucoup de faits intéressans qui s'y trouvent. Le second ouvrage a été publié par l'abbé Bertini à Palerme, en 1814; il a pour titre : *Dictionnaire historico-critique des Écrivains de Musique et des Artistes*

[1] *Storia della musica*, etc., *da F. Giamb. Martini, in Bologna*, 1757-1781, 3 vol. in-4°.

[2] *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo, da F. G. Martini, in Bologna*, 1774, 2 vol. in-4°.

[3] *Memorie storiche del P. M. Giov. Battista Martini, min. conv. Napoli, per il Simoni*, 1785, in-8°.

[4] *Elogio di Giuseppe Zarlino di Chioggia, celebre ristauratore della musica nel secolo XVI.* Venezia, 1819, in-12.

[5] *Nuova teoria di musica ricavata dall' odierna pratica, ossia metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica, a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali*, Parma, 1812, in-8°.

les plus célèbres [1]. Ce n'est guère qu'une traduction du Dictionnaire des Musiciens de MM. Choron et Fayolle; mais le compilateur y a ajouté quelques notices assez complètes sur plusieurs artistes célèbres de l'Italie. La *Biographie des Maîtres de Chapelle, Chanteurs et Cantatrices du royaume de Naples* [2] est d'une plus haute importance, parce que c'est un ouvrage original dont le fond a été puisé dans des notices inédites. Les parties utiles de ce livre font excuser ses imperfections. Le dernier livre de ce genre qu'il me reste à citer pour l'Italie, et le plus imparfait de tous, est le *Dictionnaire de Musique* de l'abbé Gianelli [3]; celui-là est à la fois technique et biographique. Ses maigres articles, dont le moindre défaut est l'insuffisance, m'ont pourtant été quelquefois utiles. Lorsque je consultais tous ces ouvrages, je me résignais d'avance à tous leurs défauts en faveur du peu que j'y pouvais apprendre : je pense que cette disposition d'esprit est nécessaire à qui veut travailler avec fruit à l'histoire littéraire, et qu'il n'est pas de livre si mauvais qu'on doive absolument le dédaigner.

L'Angleterre a eu aussi sa biographie et sa bibliographie de la musique : elle est même assez riche en ce genre de littérature. Les Histoires de la Musique de Burney [4], de Hawkins [5] et de Busby [6] renferment une multitude de faits dont j'ai profité après en avoir reconnu l'exactitude. Le livre

[1] *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni si antiche che moderne, dall' Ab. Giuseppe Bertini*, Palerme, 1814, 4 vol. in-4°.

[2] *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli, ornata dei loro rispettivi ritratti, volume che contiene gli elogi dei maestri di cappella, cantori et cantanti più celebri*, in Napoli, 1819, in-4°.

[3] *Dizionario della musica sacra e profana che contiene la spiegazione delle voci, e quanto di teorie, di erudizione, ecc., è spettante alla musica, con alcune notizie degli stromenti antichi e moderni, e delle persone che si distinsero in Italia e ne' paesi stranieri in questa arte*, Venise, 1801, 2 vol. in-8°.

[4] *A General History of Music, from the earliest ages to the present period; to which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, Londres, 1776-1789, 4 vol. in-4°.

[5] *A General History of the science and practice of music*, Londres, 1776, 5 vol. in-4°.

[6] *A General History of music from the earliest times to the present, comprising the lives of eminent composers and musical writters*, Londres, 1819, 2 vol. in-8°.

d'Édouard Jones sur les bardes du pays de Galles [1] et celui de Joseph Walker sur les bardes irlandais [2] ne m'ont pas été moins utiles. Pour la biographie spéciale des musiciens anglais, j'ai consulté avec fruit deux ouvrages qui ont été publiés sans nom d'auteur et qui, bien que fort défectueux, contiennent cependant des articles assez curieux. L'un est la *Biographie musicale, ou Mémoires sur la vie et les ouvrages des Compositeurs et des Écrivains les plus remarquables qui ont vécu dans les trois derniers siècles* [3]. Ce n'est guère qu'une compilation des écrits de Burney et de Hawkins; cependant j'y ai trouvé des additions assez considérables à ce que ces deux historiens de la musique ont écrit sur les musiciens anglais. L'autre, qui a pour titre : *Dictionnaire des Musiciens depuis l'antiquité jusqu'à l'époque actuelle* [4], n'est aussi qu'une compilation à l'égard des artistes étrangers à l'Angleterre ou qui avaient cessé de vivre avant que le livre fût imprimé; ce n'est qu'une sorte d'abrégé du Dictionnaire des Musiciens de MM. Choron et Fayolle; mais son utilité n'est pas moins réelle, car les auteurs de ce livre ont obtenu des artistes vivans de l'Angleterre des renseignemens qui leur ont permis de donner sur ces musiciens des notices complètes et bien faites. Je pourrais citer aussi les recueils d'anecdotes publiés par Burgh et par Busby, car je les ai lus dans l'espoir d'y trouver des choses nouvelles; mais ce ne sont que des livres faits par spéculation, remplis de redites et qui fourmillent d'erreurs ou de négligences.

Les Pays-Bas, d'où sont sortis les plus célèbres musiciens aux quinzième et seizième siècles, n'ont pas été si bien partagés que les autres pays de l'Europe en biographes et bibliographes de la musique. Quelques rensei-

[1] *Musical and poetical relicks of the welsh bards : preserved by tradition, and authentic manuscripts*, etc., 1784, in-fol. — *The Bardic Museum, etc., forming the second volume of the musical, poetical and historical relicks of the welsh bards and druids*, etc., Londres, 1802, in-fol.

[2] *Historical Memoirs of the Irish Bards, interspersed with anecdots of, and occasional observations on the music of Ireland*, etc., Londres, 1786, in-4°.

[3] *Musical Biography ; or memoirs of the lives and writings of the most eminent musical composers and writers who have flourished in the different countries of Europe during the last three centuries*, Londres, 1814, 2 vol. in-8°.

[4] *A Dictionary of Musicians, from the earliest ages to the present time*, etc., Londres, 1824, 2 vol. in-8°.

gnemens épars fournis par les bibliothécaires généraux ou professionnaux, et les titres ou préfaces des ouvrages de ces artistes, étaient à peu près les seules ressources qui existassent pour écrire leur histoire, lorsque la quatrième classe de l'Institut des sciences et des arts des Pays-Bas mit au concours la solution de cette question : « *Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles ; et quelle influence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercée sur les écoles de musique qui se sont formées peu après en Italie ?* » M. R. G. Kiesewetter, de Vienne, et moi, nous occupâmes de cette question et fournîmes des mémoires [1] qui ont été réunis en un seul volume, et publiés aux frais de l'Institut des Pays-Bas [2]. Je crois avoir traité alors quelques-uns des objets principaux de la biographie et de la bibliographie des musiciens belges et de leurs ouvrages avec quelque soin [3]; pour tout ce qui avait pu échapper à mes recherches, j'ai profité des travaux de mon savant compétiteur.

Il est une source de bons renseignemens où j'ai puisé d'abondans matériaux pour ce Dictionnaire biographique : ce sont les journaux de musique publiés en Allemagne, en Angleterre, en France et en Italie. Les articles biographiques et bibliographiques répandus dans ces recueils offrent d'au-

[1] Le mémoire de M. Kiesewetter a obtenu le prix mis au concours.

[2] Le volume où ces deux ouvrages ont été réunis a pour titre : *Verhandeling en over de vraag : welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de* 14e, 15e *en* 16e *eeuw in het vak der toonkunst verworven, etc., door R. G. Kiesewetter en F. J. Fétis, bekroond en uitgegeven door de vierde klasse van het koninklijk-nederlandsche institut van Wetenschappen, Letterkunde en schoone Kunsten ;* Amsterdam, 1829, in-4°.

[3] M. le baron de Reiffenberg, professeur à l'université de Louvain, a fait avec beaucoup de politesse des observations critiques sur plusieurs passages de ce mémoire dans une *Lettre à M. Fétis, directeur du conservatoire de musique de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*, qui a été insérée dans le deuxième volume du *Recueil Encyclopédique Belge* (p. 48 et suiv.). Atteint d'une grave indisposition quand ce morceau parut, je ne pus y faire la réponse que je méditais ; quelques mois s'écoulèrent et je crus qu'il était trop tard pour livrer cette réponse à l'impression : M. de Reiffenberg la trouvera en détail à chaque article. Avec beaucoup d'esprit et une érudition peu commune, ce savant professeur n'a pu éviter le sort des littérateurs qui ont voulu écrire sur des choses étrangères à leurs études : il s'est trompé en presque tous les points de sa lettre ; mais c'est un léger malheur dont le consoleront facilement beaucoup de succès justement obtenus.

tant plus d'intérêt, qu'ils ont en général pour objet des artistes contemporains, et que les détails qu'on y trouve ont été fournis par ces artistes eux-mêmes ou par leur famille. Ainsi, les trente-cinq années de la Gazette musicale de Leipsick [1], les sept volumes du Journal de Musique publié à Vienne [2], les Gazettes de Musique de Spire [3], de Reichardt [4], de Spazier [5], de Koch [6], de Berlin [7], de Munich [8], de Francfort [9], l'*Harmonicon* [10], le *Quarterly musical Review* [11], la *Cœcilia* [12], l'*Eutonia* [13], le Journal italien de musique *I Teatri*, les *Bibliothèques musicales* de Mitzler, de Forkel et d'Eschstruth, le *Magasin de Musique* de Cramer, le *Musicien critique* de Scheibe, les *Essais historiques et critiques* de Marpurg, le *Musicien critique de La Sprée*, et les *Lettres critiques sur la Musique*, par le même, les notices de Hiller et beaucoup d'autres recueils du même genre ont été pour moi des trésors de faits.

Les almanachs de théâtres ne m'ont pas été moins utiles; j'ai consulté avec soin tous ceux qui ont été publiés et que j'ai pu me procurer. On a trop long-temps dédaigné ces répertoires de faits, qui sont plus exempts d'erreurs que des livres plus estimés.

[1] *Allgemeine musikalische zeitung*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1798-1833, 35 vol. in-4°.

[2] *Allgemeine musikalische zeitung*, etc., Vienne, 1817-1823, 7 vol. in-4°.

[3] *Musikalische realzeitung*, années 1788-1790, Spire, in-4°.

[4] *Musikalische Wochentblatt*, 1791, in-4°. — *Musikalische monathschrift*, 1792 et 1793, in-4°. — *Berlinische musikalische zeitung*, Berlin, 1805, 1806, in-4°.

[5] *Berlinische musikalische zeitung*, Berlin, 1793, 1794.

[6] *Journal der Tonkunst*, Erfurt, 1795, in-8°.

[7] *Berlinische allgemeine musikalische zeitung*, Berlin, Schlesinger, 1824-1830, 7 vol. in-4°.

[8] *Münchner allgemeine Musik-zeitung, herausgegeben* von Doctor F. Stœpel. Munich, 1827-1828, in-4°.

[9] *Allgemeine Musik-zeitung*, Francfort, 1828, in-4°.

[10] *The Harmonicon, a journal of music*, Londres, 1823-1833, 11 vol. in-4° divisés en 22 parties.

[11] *The quarterly musical Magazine and Review*, Londres, 1818-1827, 10 vol. in-8°.

[12] *Cæcilia, eine zeitschrift für die musikalische welt*, Mayence, Schott, 1824-1833, 15 vol. in-8°.

[13] *Eutonia, eine hauptsœchlich pœdagogische Musik-zeitschrift herausgegeben von Joh. Gottf. Hientzsch*, Breslau, 1829-1833, 8 vol. in-8°.

Dans tout ce qui précède, je n'ai parlé que des livres imprimés qui traitent de la biographie et de la bibliographie de la musique d'une manière spéciale; mais ce n'est pas à l'étude de ces ouvrages que se sont bornées mes recherches pour la composition de celui-ci; d'autres documens m'étaient offerts par les bibliothèques publiques et particulières, et j'en ai tiré une immense quantité de faits inconnus ou d'indications plus précises que ce qu'on a publié jusqu'à ce jour. En première ligne de ces ressources nouvelles je dois placer l'immense travail auquel M. Beffara, ancien commissaire de police à Paris, a consacré près de soixante ans. Ce travail consiste en recherches sur l'Opéra, sur les pièces qui y ont été représentées, sur les auteurs et compositeurs qui ont travaillé pour ce spectacle, depuis son origine jusqu'à l'époque actuelle, et enfin sur tous les chanteurs, danseurs et musiciens d'orchestre qui y ont été employés. A ces travaux particuliers de M. Beffara, exécutés avec une persévérance minutieuse et un rare esprit de recherche, se joint une collection de pièces peu communes ou uniques, imprimées et manuscrites, de réglemens, d'ordonnances et d'arrêts relatifs à l'Opéra ou aux artistes qui ont fait partie de son personnel : tout cela forme un ensemble de plus de vingt volumes in-folio ou in-quarto; collection précieuse qui ne peut être comparée à aucun autre monument littéraire, et qui n'a pu être formée que par un ami sincère et désintéressé des arts et des lettres. M. Beffara a bien voulu me communiquer ces richesses et me permettre d'y puiser à pleines mains, ainsi que dans dix-sept volumes in-4°, des recherches du même genre qu'il a faites sur les opéras représentés en Italie, en Allemagne et en Angleterre. J'ai consulté aussi avec fruit pour l'histoire des artistes de l'Opéra deux volumes manuscrits d'une belle exécution calligraphique dont l'auteur est inconnu. L'un est une *Histoire complète de l'Académie royale de Musique, vulgairement l'Opéra, depuis son établissement en l'année* 1669 *jusques et compris l'année* 1758. Très grand in-folio. L'autre a pour titre : *Mémoires pour servir à l'Histoire de l'Académie royale de Musique.* Un vol. in-4°. Celui-ci contient des détails très piquans sur les acteurs et surtout sur les actrices de l'Opéra. J'ai fait l'acquisition de ces deux volumes précieux, à la vente de la bibliothèque de M. Boulard.

Une autre histoire inédite de l'Opéra, par les frères Parfait, dont le

manuscrit existe à la Bibliothèque du Roi, à Paris, m'a été aussi de quelque utilité.

Les registres du Conservatoire de musique de Paris, ainsi que beaucoup de pièces particulières qui m'ont été communiquées par un ancien employé dont la fin a été malheureuse, m'ont fourni des documens fort exacts sur les professeurs et les élèves de cette école.

M. de Boisgelou, qui pendant plus de trente ans fut chargé de l'arrangement de la partie musicale de la Bibliothèque du Roi, a rédigé un catalogue critique de cette musique. Parmi beaucoup d'erreurs, de redites et d'inutilités, on trouve dans ce catalogue des choses utiles dont j'ai profité, particulièrement sur les musiciens français du dix-huitième siècle que M. de Boisgelou avait connus.

L'histoire de la musique de Dom Caffiaux, dont l'existence a été longtemps problématique, et dont j'ai heureusement retrouvé et signalé le manuscrit (*V.* la *Revue musicale* de 1831), cette histoire, dis-je, le meilleur ouvrage de ce genre qui ait été écrit en France, m'a fourni de très bons matériaux sur les auteurs qui ont traité de la musique.

Plus de vingt ans employés à l'examen de tous les manuscrits relatifs à l'art musical qui existent dans les grandes bibliothèques de Paris, m'ont fourni un recueil très considérable d'observations de tous genres que j'aurais cherchées en vain dans les livres. Ces manuscrits sont très nombreux; néanmoins, il n'en est aucun sur lequel je n'aie pris des notes, et j'en ai usé de même à l'égard des manuscrits de la Bibliothèque du Musée britannique.

Il est une autre mine de découvertes qui jusqu'ici n'a point été exploitée, et qui, seule, pouvait nous éclairer sur les musiciens des temps antérieurs, depuis le moyen âge jusqu'au dix-huitième siècle : je veux parler des dépôts d'archives où se trouvent les comptes et les ordonnances des cours des rois, princes, seigneurs, églises, chapitres et abbayes. Le premier j'ai eu le courage d'entreprendre le dépouillement de ces titres originaux pour en tirer des faits relatifs à la musique; ce courage a reçu sa récompense dans la multitude de choses curieuses et intéressantes que j'ai rencontrées : on a pu se former une idée de l'importance de ces découvertes par quelques articles que j'ai donnés en 1832 dans la *Revue musicale*

sur la musique des rois de France. Cependant une partie seulement de mon travail était terminée lorsque les engagemens que j'avais contractés comme maître de chapelle de S. M. le roi des Belges et comme directeur du Conservatoire de Bruxelles m'obligèrent à quitter Paris; heureusement M. Danjou, jeune musicien d'un mérite distingué et d'une instruction peu commune, s'est avancé courageusement dans la route épineuse où je l'avais précédé; il a entrepris l'exploration de tout ce qui concerne la musique dans les archives du royaume et dans celles du palais; c'est un service important qu'il rend à l'histoire de l'art. Il veut bien me communiquer les résultats de ses travaux : je le prie de recevoir ici les remercîmens sincères que je lui fais pour son obligeance.

Arrivé à Bruxelles et privé du secours des dépôts immenses que renferme la capitale de la France, j'ai dû songer à tirer du moins parti de ma nouvelle situation : les manuscrits de l'ancienne Bibliothèque des ducs de Bourgogne et les archives du royaume de la Belgique sont donc devenus le centre de mes recherches. Je n'ai qu'à me féliciter d'y avoir porté mes investigations, car déjà bien des faits inconnus jusqu'ici sont venus se joindre à ceux dont j'avais déjà fait une ample moisson. Par exemple, j'y ai retrouvé toute la composition de la chapelle royale des princes gouverneurs des Pay-Bas, depuis son origine jusqu'à la révolution brabançonne, c'est-à-dire dans un espace de près de deux siècles.

Malheureusement, ce que j'ai pu faire pour la France et la Belgique, je ne puis l'étendre aux autres pays, parce que ce n'est que sur les lieux que de pareilles recherches peuvent être faites. Que de choses ignorées jusqu'ici sur les artistes musiciens qui, dans les quinzième et seizième siècles, furent attachés comme compositeurs, comme chanteurs ou comme instrumentistes à la cour des empereurs, des princes souverains de l'Allemagne et de l'Italie, aux chapelles des églises cathédrales et collégiales, des chapitres et des abbayes de ces deux contrées, des rois d'Angleterre, d'Espagne et de Portugal! Les musiciens espagnols, par exemple, qui ont été certainement des hommes de grand mérite dans les derniers siècles, ne sont pas connus, même de leurs compatriotes. Leurs ouvrages, qu'on trouve en grande abondance dans toutes les églises et dans les couvens, attestent des talens de premier ordre et un génie original; mais on manque presque

absolument de renseignemens sur leurs auteurs, et ces renseignemens, on ne peut les trouver que dans les comptes, les registres et les pièces originales qui sont déposées aux archives du pays. Trop long-temps on s'est borné, dans les livres de l'espèce de ce dictionnaire, à copier d'autres livres sans discuter la valeur de ce qu'on y prenait : de là ces erreurs qui se perpétuent et qui finissent par s'établir si bien qu'il devient fort difficile de les corriger et de leur substituer la vérité. Il est temps de puiser à des sources plus pures et de s'entourer, autant qu'il est possible, de témoignages contemporains; ce besoin, si vivement senti de nos jours pour la réforme de l'histoire politique, n'est pas moins impérieux pour l'histoire littéraire.

Si je m'étais borné à consulter les auteurs qui ont écrit d'une manière spéciale sur l'histoire générale et particulière de la musique, pour la composition de mon dictionnaire biographique, je n'aurais atteint qu'imparfaitement le but. Dans une multitude de livres qui n'ont qu'un rapport fort indirect avec cet art, ou qui même semblent y être absolument étrangers, on rencontre quelquefois des faits ou des renseignemens qu'on ne trouverait pas dans les ouvrages où ils sembleraient devoir être. Convaincu de cette vérité par l'expérience, il n'est pas de bibliographes généraux, nationaux ou professionnaux, d'historiens de la littérature ancienne et moderne, d'historiographes de pays et de villes, de catalogues de bibliothèques, que je n'aie consultés, quand j'ai pu me les procurer. J'ai fait plus; car c'est dans la lecture même des traités de musique, dans les préfaces, les épîtres dédicatoires ou dans l'examen des compositions, que j'ai cherché des lumières que je ne trouvais point ailleurs. Les bibliothèques de Paris, si riches en ouvrages relatifs à la musique, m'offraient d'immenses ressources pour ces recherches : je ne crois pas exagérer si je dis que près de quarante mille volumes de tout genre ont été mis à contribution par moi pour éviter l'imperfection dans mon travail, autant que cela était en mon pouvoir. Possédant moi-même une bibliothèque musicale de plus de trois mille volumes, je n'ai jamais pu me décider à parler d'un traité de musique ou d'une composition de quelque importance sans l'avoir lu, et sans m'être formé une opinion raisonnée de son mérite. Le nombre d'anciens morceaux de musique que j'ai mis en partition pour arriver au même but est très considérable.

Il me reste à dire un mot aux érudits qui, peut-être, chercheront dans mon livre ce qu'ils n'y trouveront pas : je m'explique. Tant d'erreurs se glissent dans les ouvrages relatifs à l'histoire des arts et de la littérature, que les hommes du métier n'accordent guère leur confiance qu'aux écrivains dont les indications scrupuleuses font connaître leurs autorités. En vain montrerez-vous par cent endroits que vous avez toujours eu recours aux meilleures sources et que votre exactitude est à l'abri de tout reproche : si les livres qui vous ont guidé dans vos recherches ne sont donnés en garantie des soins que vous avez pris; si le *peritus citandi* ne perce de toutes parts dans votre ouvrage, ce n'est qu'à grande peine que vos assertions se mettront en crédit. Je sais cela; mais quoi? A mon livre déjà si volumineux, s'il eût fallu que j'ajoutasse partout les titres de l'immense quantité de livres dont j'ai remué la poudre, et que chaque article eût été accompagné de son cortége d'érudition, j'aurais ajouté un nombre de volumes presque aussi considérable que celui dont il est composé. D'ailleurs, je n'aurais satisfait quelques biographes qu'en prodiguant l'ennui au plus grand nombre de mes lecteurs, et j'ai voulu éviter ce défaut dans un ouvrage qui vraisemblablement en a beaucoup d'autres. Il faudra donc que mes savans confrères en biographie et en bibliographie se contentent de quelques bribes de citations que j'ai mises çà et là, quand j'ai cru qu'elles étaient indispensables. Pour le reste, je les renvoie par avance à tout ce que j'ai consulté d'auteurs respectables, et je leur souhaite à les lire le courage dont j'ai fait preuve pendant bien des années.

Tant de soins donnés à un livre qui n'est qu'une faible partie de mes ouvrages sur la musique, et qui cependant n'aurait pu être achevé si depuis long-temps je n'avais pris l'habitude de consacrer au travail seize ou dix-huit heures chaque jour; tant de soins, dis-je, pourraient me faire croire que j'ai atteint mon but, qui était d'abord celui de la plus grande exactitude possible; mais je suis si persuadé de l'impossibilité d'arriver à cette exactitude absolue, objet de tous mes vœux, que je ne crois à la bonté de mon ouvrage que relativement et par comparaison. Tel qu'il est, je pense qu'il est le plus complet et le moins fautif de tous ceux qu'on a faits sur le même sujet, ce qui n'empêche pas qu'il ne soit fort imparfait et que la critique ne puisse y relever sans doute bien des erreurs et des omissions. Cette

conviction est si bien imprimée dans mon esprit que, fatigué de ces soins minutieux et de mon travail de manœuvre pour corriger des erreurs, vérifier des dates et m'assurer de la réalité de certains faits, j'ai été tenté cent fois d'anéantir la cause de l'ennui que j'éprouvais. Il y a tant à faire pour l'art, me disais-je ! Tant de nobles objets de méditations et de recherches s'offrent à moi de toutes parts, et je consume ma vie à me faire le Mathanasius de la musique. Loin de ranimer mon courage, les découvertes que je faisais venaient incessamment augmenter mes dégoûts. A chaque chose nouvelle que le hasard me faisait trouver, je me représentais l'énorme quantité de celles que j'étais destiné à ignorer, et cette pensée me faisait accueillir avec plus de chagrin que de plaisir mes pauvres trouvailles littéraires et scientifiques.

Telle était la disposition d'esprit où je me trouvais lorsque je crus entrevoir les vrais fondemens de l'art et de la science de la musique; en un mot, de cette *philosophie musicale*, dont la nécessité était reconnue depuis long-temps, mais dont les principes semblaient un mystère impénétrable. Saisissant avec passion les premières notions de cette philosophie qui vinrent m'éclairer, je quittai tout pour me livrer en liberté aux méditations qu'un tel objet réclamait, et je ne pus prendre quelque repos qu'après que j'eus en moi la conviction que j'avais eu le bonheur de découvrir la base éternelle non seulement de la musique qui est à notre usage, mais de toute musique possible. Alors seulement je compris les lois de tous les systèmes de musique qui ont tour à tour imprimé des directions diverses à l'art. Les points de contact de ces systèmes, les causes de leurs divergences, celles des transformations successives, la nécessité d'un certain ordre dans la manière dont ces transformations s'opéraient, tout cela m'apparut sous l'aspect véritable où on doit les considérer. Les qualités et les défauts de toutes les théories, de toutes les méthodes me furent révélés, et l'histoire de toutes les révolutions de la musique ne me parut plus être que le résultat nécessaire de quelques principes féconds agissant incessamment à l'insu de ceux mêmes qui s'en servaient.

Je publierai bientôt, j'espère, le livre où j'ai essayé de poser les principes de cette science nouvelle que j'appelle *la philosophie de la musique*, et je ferai bien mieux comprendre alors en quoi consiste cette science que

je ne peux le faire ici. Si j'ai cru devoir en dire quelques mots dans cette préface, c'est afin d'expliquer pourquoi, au lieu de s'accroître, le dégoût que m'inspirait la *biographie des musiciens* a tout à coup disparu. Pendant bien des années l'exactitude m'avait paru être la qualité la plus nécessaire d'un livre semblable, et mes efforts constans avaient eu cette exactitude pour objet; toutefois, rien ne me satisfaisait dans ce travail mécanique de fureteur de paperasses, beaucoup plus facile qu'on ne croit, pourvu qu'on soit doué de patience et d'attention. Je me demandais souvent quel bien pouvait être le fruit de mes minutieuses recherches; car de trouver à point nommé les dates de la naissance et de la mort des artistes, les titres de leurs ouvrages et l'indication précise des éditions qu'on en a faites, cela est sans doute nécessaire, mais il n'y a guère qu'une curiosité de bibliophile qui puisse y goûter une complète satisfaction. Il faut quelque chose de plus pour des lecteurs d'un esprit élevé, et l'échafaudage d'une érudition de bibliothécaire serait assez peu estimé de ceux-ci, si elle n'était soutenue par une appréciation raisonnée du mérite des artistes et de la valeur de leurs ouvrages.

Mais d'autre part, qui ne sait combien d'incertitude il y a dans les jugemens qu'on porte sur les produits des arts? Les thèses contraires ont été soutenues avec un égal succès sur presque toutes les questions qui sont du ressort de la musique. Si impartial que veuille paraître le critique, son opinion ne peut jamais avoir plus de poids que n'en a en général ce qu'on appelle *une opinion*. En vain aura-t-il lu, avec toute l'attention dont il était capable, les ouvrages dont il analysera le mérite; il n'aura pas dans ses jugemens beaucoup d'avantage sur ceux qui en parlent sans les connaître.

Si les principes réels de l'art étaient découverts; si tout ce qui a été fait dans cet art depuis les temps les plus anciens jusqu'à ce jour pouvait être ramené à un certain nombre d'idées radicales; si, dans l'examen des productions d'un artiste, d'un théoricien, d'un méthodologue ou d'un historien de la musique, il était possible de discerner celui de ces ordres d'idées auquel appartiennent leurs travaux, et de tenir compte des circonstances où ils étaient placés au moment de la production; alors l'appréciation de ces travaux et de ces productions ne serait plus le résultat de certaines

impressions sentimentales, mais bien l'expression de la vérité absolue. Or, telles sont précisément les conséquences immédiates de cette science nouvelle que j'ai essayé de fonder et à laquelle j'ai donné le nom de *philosophie de la musique*. Une fois entré dans les voies de cette philosophie, je me suis senti tout à coup dépouillé de passion dans mes jugemens, et débarrassé de mes préjugés d'école. Alors, j'ai reconnu que j'avais acquis l'aptitude nécessaire pour apprécier chaque chose à sa juste et réelle valeur; alors l'histoire générale et particulière de la musique, de ses révolutions, ou plutôt de ses transformations, cette histoire, dis-je, s'est offerte à moi sous un jour tout nouveau. L'incertitude qui régnait dans mon esprit à l'égard des produits de cet art s'est évanouie, et j'ai osé me dire avec une entière conviction de ne pas me tromper : ceci est bon, ceci ne l'est pas; ceci est une conséquence nécessaire de tel ordre d'idées ou de telles circonstances, ceci est une anomalie des causes productrices.

Ce que je me disais après que le flambeau de la philosophie de la musique m'eut éclairé, j'ai cru qu'il ne m'était pas permis de le taire, et que des jugemens émanés d'une science positive d'appréciation ne pouvaient mieux trouver leur place que dans une *biographie universelle des musiciens*. Frappé de cette idée, j'ai repris avec plaisir un travail qui, jusque là, n'avait été pour moi qu'une source de fatigues et d'ennuis. D'une immense quantité d'articles sans liaison j'avais aperçu le moyen de faire le développement d'une théorie féconde : c'en fut assez pour me rendre tout le courage dont j'avais besoin. Non que je voulusse donner l'analyse de tout ce qui serait mentionné dans mon livre! D'abord, cela n'était pas à mon pouvoir; car si j'ai lu beaucoup de traités et d'histoires de la musique, si j'ai étudié une quantité considérable de partitions et de compositions de toute genre, il en est aussi beaucoup que je n'ai jamais vues. Mais eussé-je pu tout lire, tout étudier, il est des multitudes de productions dont je n'aurais voulu donner qu'une indication sommaire et matérielle, comme je l'ai fait; car à quoi bon analyser ce qui n'a exercé aucune influence sur les progrès ou les transformations de l'art? Peut-être dira-t-on que j'aurais pu me dispenser de parler de ces choses-là : je ne suis pas de cet avis. Il peut se présenter tel objet de recherche où les renseignemens les plus indifférens en apparence deviennent utiles : ce

n'était pas à moi de juger du mérite de cette utilité éventuelle; j'ai donc dû citer tout ce que j'ai connu, réservant mes analyses pour ce qui a eu du retentissement dans l'histoire de l'art.

Une difficulté s'est présentée cependant : il s'agissait du parti que j'avais à prendre à l'égard des contemporains. Devais-je louer ou blâmer les productions d'artistes dont la sensibilité est rarement satisfaite de l'éloge et s'irrite toujours de la critique? Les biographes prennent en général pour devise cette maxime de Voltaire : *On doit des égards aux vivans; on ne doit aux morts que la vérité.* Pour moi, qui pense qu'on doit la vérité à tout le monde, quand on croit la savoir, j'ai dit ce que l'étude et l'analyse m'ont enseigné sur chaque chose, sans m'informer du temps où vivaient ceux qui les ont produites. Tout artiste, tout écrivain qui manifeste son existence par la publication de ses œuvres, cesse de s'appartenir; il court les chances de la critique comme celles de l'éloge. D'ailleurs, il ne s'agit point de sa personne, mais de ce qu'il a fait; ce qu'on examine, ce qu'on a toujours le droit de considérer, c'est l'influence bonne ou mauvaise qu'il a exercée sur l'art ou sur la science. Je sais qu'on objecte le danger des passions contemporaines dans les jugemens qui ne sont pas prononcés par la postérité; mais j'ai déjà dit que ce danger ne peut exister que lorsque l'on n'a d'autres règles d'analyse qu'un sentiment vague du beau ou de certaines doctrines empyriques : il disparaît devant les règles absolues de la philosophie de la musique.

A l'égard des talens d'exécution, qui malheureusement ne laissent après eux que des traces fugitives dans la mémoire de ceux qui en ont jugé *de auditu*, et qui sont à peu près comme s'ils n'eussent point existé pour ceux qui ne les ont pas entendus, j'ai eu soin de comparer tout ce qui en a été dit, et laissant à part les critiques de l'ignorance ou de l'esprit de parti, qu'on retrouve à toutes les époques, j'ai toujours considéré comme un artiste remarquable celui qui a réuni en sa faveur la majorité des suffrages, et qui a excité de son temps ces transports universels d'admiration qui ne peuvent jamais être le résultat d'une erreur.

En général, on trouvera dans l'énoncé de mes opinions une sorte d'éclectisme qui ne sera pas du goût de tous les lecteurs de la *Biographie universelle des Musiciens :* je dois à ce sujet quelques explications.

La musique est soumise à des transformations qui, dans leur nouveauté, après avoir été l'objet de quelques dissidences d'opinions, finissent par s'établir si bien, que chacune d'elles, à son tour, obtient une sorte de culte exclusif et devient la musique à la mode, c'est-à-dire la musique en dehors de laquelle il n'y a rien d'admissible. Mais comme on se lasse enfin de toute chose dont on fait un usage constant, d'autres formes succèdent à celle-là et obtiennent aussi des préférences générales et absolues. A chacune de ces périodes de l'art, soit dans le genre de la musique, soit dans le mode d'exécution, s'attache une idée de progrès qui n'est qu'une erreur et qu'une courte vue de l'esprit. L'invention ne saurait être en progrès dans les arts : seulement l'ordre d'idées d'après lequel on invente peut varier; en sorte que ce qu'on appelle en général *progrès* n'est que *transformation*. A la vérité, chaque ordre nouveau d'idées a introduit dans l'art des richesses plus grandes sous le rapport de la variété des effets; mais il n'en est point résulté qu'on se soit approché plus près du but de l'art, qui est l'émotion; car l'émotion n'est pas aujourd'hui plus vive qu'elle n'était alors que la base de la musique avait une forme différente de celle qu'on lui voit maintenant.

D'ailleurs, remarquez que la variété, seul résultat progressif qui aurait pu être obtenu par la transformation de l'art, est précisément ce dont personne ne s'est occupé. A chaque changement de forme, les formes antécédentes ont été oubliées de telle sorte, qu'on a eu des effets d'espèce différente sans en augmenter le nombre. Les formes anciennes ont été successivement délaissées, et malgré les inventions nouvelles, on ne s'est jamais trouvé plus riche d'émotions. Or, c'est précisément en cela que je me trouve différent de ceux de mes lecteurs qui pourront sourire de pitié en lisant les éloges que je donne à des choses dont ils ne soupçonnent pas même le mérite. A ceux-là qui dans la vogue de la musique de Rossini ne croyaient pas qu'on pût en entendre d'autre; à ceux qui, après avoir admiré Paganini n'admettent pas qu'il y ait des violinistes d'un autre nom; à ceux qui tour à tour enthousiastes d'un talent, puis d'un autre, brisent sur l'autel de l'idole du jour la statue érigée par eux la veille, je ne ferai jamais comprendre ce que sont les beautés de tous les genres et de tous les temps; mais des esprits moins prévenus et d'une plus haute

portée comprendront peut-être avec moi, après avoir lu mon *Aperçu philosophique de l'histoire de la musique*, que l'art est immense, et que dans chacune de ses transformations, l'artiste est toujours près du but s'il s'élève autant que le permettent l'organisation intellectuelle et la sensibilité de l'homme. Peu importent la forme de la pensée et les moyens d'émotion, pourvu que l'esprit soit frappé et que le cœur soit ému.

Un ouvrage de la nature de celui-ci n'est jamais réellement achevé quand on en commence l'impression; il y reste toujours quelque lacune qui ne se peut remplir que pendant le tirage, et que parfois on y laisse à défaut de renseignemens. Ces lacunes proviennent en général de la difficulté qu'on éprouve à obtenir des artistes qu'ils fournissent sur leur personne et leurs travaux des notices exactes. Peut-être la publication du premier volume de la Biographie universelle des Musiciens décidera-t-elle ceux qui m'ont laissé jusqu'ici manquer de matériaux pour les articles qui les concernent à me les fournir sans délai. Je les sollicite, à cet égard, dans leur intérêt comme dans celui de mon livre. Les renseignemens devront être envoyés pour la France à Paris, au bureau de la *Revue musicale*; pour l'Allemagne, chez MM. Schott, éditeurs de musique, à Mayence; pour l'Italie, à M. Riccordi, à Milan; pour la Belgique, à M. Leroux, libraire à Bruxelles.

Quels que soient les soins donnés à l'impression d'un dictionnaire biographique, il est à peu près impossible qu'il ne s'y glisse pas quelque désordre et que l'auteur n'aperçoive la nécessité de corrections et d'additions à ses articles, même pendant le tirage de ceux-ci. De là cette nécessité de supplémens qui se fait presque toujours sentir avant que l'ouvrage soit achevé. Il y aura donc vraisemblablement un supplément à la *Biographie universelle des Musiciens* : il paraîtra avec le dernier volume. Pour le rendre aussi utile, aussi complet qu'il sera possible, je prie les personnes qui remarqueront des fautes ou des omissions dans les volumes qui paraîtront successivement, de vouloir bien me les signaler. En publiant ces corrections, je ferai connaître les noms de ceux qui me les auront fournies.

Une dernière observation, et je finis cette trop longue préface : il s'agit de l'orthographe des noms. Dans les quinzième et seizième siècles, ceux des musiciens ont été presque tous altérés de telle sorte qu'il est excessivement difficile de discerner, dans la multitude de manières de les écrire,

celle qui doit être préférée. Des préfaces, des épîtres dédicatoires, signées par leurs auteurs, ont été quelquefois pour moi des traits de lumière à cet égard; quand je n'ai pas rencontré ce secours, j'ai tâché de m'éclairer par diverses circonstances particulières, ou bien je me suis conformé à l'orthographe la plus généralement adoptée. Cette sorte d'incertitude cesse pour les noms qui appartiennent à des temps postérieurs au commencement du dix-septième siècle. Il en est un pourtant qu'on écrit autremen qu'il ne doit l'être; c'est celui de Handel, qui, suivant l'usage allemand, est orthographié *Hœndel*. J'avais suivi à cet égard l'exemple de tous les auteurs, lorsqu'en 1829 j'eus l'avantage de faire à Londres un sérieux examen des manuscrits autographes de tous les ouvrages de ce grand musicien dans la Bibliothèque musicale du roi d'Angleterre. Tous ces manuscrits sont datés et signés, et partout le nom du grand artiste est écrit *Handel*. C'est donc cette ortographe qu'il convient d'adopter, et c'est celle que j'ai suivie; cependant les premières feuilles de la *Biographie universelle des Musiciens* renferment quelques citations où l'on trouvera *Hœndel* au lieu de *Handel;* dans la suite, j'ai rectifié l'erreur.

RÉSUMÉ PHILOSOPHIQUE

DE

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Moins il y a d'idées positives dans un art, plus il se prête à la transformation. N'étant pas destiné à reproduire par l'imitation certaines sensations connues, il n'y a point de modèle sur quoi il doive se régler ni à quoi on puisse le comparer. Pour se former une opinion de ses produits, on ne peut trouver qu'en lui-même la règle des jugemens qu'on en porte, et c'est le méconnaître que d'en chercher ailleurs. Telle est la musique. Bien différente de la peinture qui donne pour limite à l'imagination de l'artiste l'obligation d'imiter la nature, et de la poésie qui, dans ses fantaisies les plus audacieuses, ne peut être intelligible que par l'analogie de ses pensées avec de certaines idées générales, la musique ne fait jamais d'impression plus profonde que lorsqu'elle ne ressemble absolument à rien de ce qu'on a entendu; lorsqu'elle crée à la fois et l'idée principale, et les moyens accessoires qui servent à développer celle-ci.

A vrai dire, la musique est un art d'émotion plutôt que de pensée : c'est en cela qu'elle se distingue des autres arts, qui ne remuent le cœur qu'après avoir frappé l'esprit. Or, les émotions peuvent se produire en nous de tant de manières; elles sont si dissemblables selon les temps, les nations et les individus, qu'on ne saurait assigner de bornes à l'art qui les fait naître, et que non seulement les formes de cet art peuvent varier à l'infini, mais que le principe même sur lequel il repose peut se présenter sous des aspects très différens à des époques et chez des nations diverses.

De là vient que la poésie, la peinture et l'art statuaire ont reproduit depuis l'antiquité jusqu'à nos jours un certain nombre d'idées principales, moins considérable qu'on ne serait tenté de le croire, et sous des formes plus ou moins analogues; la musique, au contraire, a varié plus de vingt fois radicalement dans sa constitution et dans ses effets; elle a été soumise à des multitudes de transformations accessoires qui semblaient en faire autant d'arts différens.

Les poèmes d'Homère, d'Hésiode, de Théocrite, de Pindare et d'Anacréon ont enfanté toute la poésie de l'antiquité latine, du moyen âge et des temps modernes; on en trouve quelque chose dans les productions du génie le plus indépendant, Homère et Virgile vivent encore, même dans les poèmes du Dante : les idées créatrices de celui-ci ont développé les idées de Milton. La tragédie d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle se retrouve en partie dans la tragédie moderne; Shakespeare lui-même, nonobstant l'originalité de ses conceptions, y a puisé des formes et des idées. Les fables de l'Inde et de la Grèce ont inspiré nos fabulistes. Nos bas-reliefs et nos statues ne diffèrent des produits du ciseau de Phidias ou de Praxitèles que par la supériorité de ceux-ci; et même, à l'art des peintres grecs, les peintres modernes n'ont guère ajouté que la perspective et le coloris, c'est-à-dire, les modifications de la forme.

Mais qu'y a-t-il de commun entre la musique des Grecs, celle des Hindous, des Chinois, des Arabes, la psalmodie harmonique du moyen âge, le contrepoint des maîtres du seizième siècle et l'art de Beethoven, de Weber et de Rossini? Chez tous ces peuples, à toutes ces époques, l'art semble n'avoir ni le même principe ni la même destination; l'échelle même des sons, ce qu'en un mot nous appelons *la gamme*, a été tour à tour constitué de vingt manières diverses; l'effet de chacune de ces gammes a été de donner à la musique une puissance particulière, et de lui faire produire des impressions qui n'auraient pu être le résultat d'aucune autre gamme. Avec l'une, l'harmonie est non seulement possible, elle est une nécessité; avec l'autre, il ne peut y avoir que de la mélodie, et cette mélodie ne peut être que d'une certaine espèce. L'une engendre nécessairement la musique calme et religieuse, l'autre donne naissance aux mélodies expressives et passionnées. L'une place les sons à des distances égales d'une facile perception par leur étendue; dans l'autre, ces distances sont irrationnelles et excessivement rapprochées. Enfin, l'une est essentiellement monotone, c'est-à-dire *d'un seul ton;* dans l'autre, le

passage d'un ton à un autre s'établit facilement, et la modulation y est inhérente. Chez de certains peuples, le rhythme musical est le produit de la langue; chez d'autres, il est le fruit même de la constitution de la musique.

De ce qui vient d'être dit, il faut conclure que c'est mal connaître l'essence de la musique que d'en faire un art d'imitation, comme certains écrivains, ou de vouloir assigner des limites à ses transformations, erreur commune à beaucoup de musiciens, ou enfin de lui chercher en dehors d'elle-même des règles pour en juger.

De vives discussions se sont élevées à différentes époques sur la prééminence des anciens et des modernes dans la musique, sur la connaissance que les Grecs et les Latins ont pu avoir de l'harmonie, sur les préférences à accorder aux écoles musicales de l'Allemagne, de la France ou de l'Italie, et sur les avantages ou les défauts de certains systèmes. Dans ces disputes, d'assez mauvais raisonnemens ont été faits en faveur des diverses opinions, parce qu'on a voulu comparer des choses qui n'ont point d'analogie, et parce qu'on n'a pas vu que ce qu'on attaquait ou défendait de part et d'autre était produit nécessairement par un principe; principe qu'il fallait chercher ou dans la constitution primitive de la gamme, ou dans les modifications successives qui y furent introduites, et qui ont fini par en changer la nature. Avant tout, il fallait chercher quelles doivent être les conséquences de telle ou telle échelle mélodique; quelles sont les affinités et les rapports des sons qui les composent; enfin, à quelles limites les combinaisons de ces sons s'arrêtent. Alors seulement on aurait pu se faire une idée nette et de l'art particulier appartenant à chacune de ces échelles, et des circonstances qui ont dirigé les artistes dans leurs travaux; mais personne n'y a songé. De là vient qu'en général on n'a que des notions fausses de la musique et de son histoire.

Convaincu de la vérité que je viens d'énonçer, je veux essayer de ramener cette histoire à son véritable point de vue, et je me propose de faire connaître les causes réelles des diverses transformations que la musique a éprouvées depuis l'antiquité jusqu'à l'époque actuelle. Dans cet aperçu philosophique, je me trouverai sans doute en opposition sur bien des choses avec les opinions de beaucoup d'écrivains; mais c'est précisément pour cela que j'ai pris la plume.

L'Inde est aujourd'hui reconnue pour une des parties de la terre qui ont été les plus anciennement occupées, et dont les populations ont le mieux conservé l'empreinte de leur origine antique. Les monumens de l'ancienne mytho-

logie de ces peuples se rencontrent à chaque pas, et ceux de leur littérature sacrée nous instruisent de l'état de leurs arts et de leur civilisation jusque dans les temps les plus reculés. L'Inde et la Chine, qui, dans les mœurs et dans les usages ont peu subi l'influence des révolutions, sont donc les deux pays par lesquels je dois commencer l'aperçu philosophique de l'histoire de la musique.

Rien n'est plus difficile que de se former une idée juste d'une musique dont les élémens sont absolument différens de ceux qui servent de base à la musique qu'on a entendue pendant toute sa vie : les musiciens les plus instruits ont beaucoup de peine à se défendre en pareil cas des préjugés de leur oreille. Un exemple prouvera ce que j'avance.

M. Villoteau, ancien artiste de l'Opéra, était du nombre des savans qui suivirent le général Bonaparte dans l'expédition d'Égypte. Sa destination était de recueillir des renseignemens sur la musique des divers peuples de l'Orient qui habitent en cette contrée. Dès son arrivée au Caire, il prit un maître de musique arabe qui, suivant la coutume de ces musiciens, faisait consister ses leçons à chanter des airs que son élève devait retenir : car, dans ce pays, l'artiste le plus habile est celui qui sait de routine le plus grand nombre de ces airs. M. Villoteau, qui se proposait de rassembler beaucoup de mélodies originales du pays où il se trouvait, se mit à écrire sous la dictée de son maître; et remarquant, pendant qu'il notait sa musique, que l'instituteur détonnait de temps en temps, il eut soin de corriger toutes les fautes qui lui semblaient être faites par celui-ci. Son travail terminé, il voulut chanter l'air qu'on venait de lui enseigner, mais l'Arabe l'arrêta dès les premières phrases en lui disant qu'il chantait faux. Là-dessus, grande discussion entre le disciple et le maître, chacun assurant que ses intonations sont inattaquables, et ne pouvant entendre l'autre sans se boucher les oreilles. A la fin, M. Villoteau imagina qu'il pouvait y avoir dans cette dispute quelque cause singulière qui méritait d'être examinée; il se fit apporter un *Eoud*, espèce de luth dont le manche est divisé suivant les règles de l'échelle musicale des Arabes; l'inspection de cet instrument lui fit découvrir, à sa grande surprise, que les élémens de la musique qu'il savait et de celle qu'il voulait apprendre étaient absolument différens. Les intervalles des sons ne se ressemblaient pas, et l'éducation du musicien français le rendait aussi inhabile à saisir ceux des chants de l'Arabie qu'à les exécuter. Le temps, une patience à toute épreuve, et des exercices multipliés finirent par modifier les dispo-

sitions de son organe musical, et par le rendre apte à comprendre ces gammes étranges qui avaient d'abord blessé son oreille.

Qu'on juge, d'après cette anecdote, de la situation où se trouve un homme qui n'est que médiocrement musicien, à l'audition d'une musique absolument nouvelle pour lui. Quelle que soit l'attention qu'il y prête, il n'en peut saisir les élémens que d'une manière imparfaite. C'est à cette cause qu'il faut attribuer les contradictions et l'obscurité qui règnent dans ce que les voyageurs ont écrit sur la musique des peuples qu'ils ont visités. William Jones, président de la Société Asiatique de Calcutta, et William Ouseley, savans hommes dont les écrits ont contribué puissamment à nous faire connaître l'Orient, ne sont pas à l'abri de tout reproche à cet égard : ils ont étudié avec une louable persévérance les livres originaux qui traitent de la musique des Hindous, et malgré la difficulté de les entendre, ils en ont assez bien compris les choses les plus importantes; mais lorsqu'il leur fallut appliquer ce qu'ils avaient lu à ce qu'ils entendaient faire par les musiciens hindous, leurs idées se brouillèrent, et ils ne purent éviter des contradictions de plusieurs espèces. Ce n'est pas sans peine que je suis parvenu à discerner dans leurs ouvrages le faux et le vrai. Quoiqu'ils aient dit tous deux que les mélodies de l'Inde ne diffèrent de celles de l'Europe que par leur caractère passionné, on verra par la suite que la constitution de l'échelle musicale qui sert de base à ces mélodies n'est pas moins extraordinaire que celle de la gamme des Arabes.

Ainsi que tous les peuples anciens, les Hindous donnent à la musique une origine divine. Selon eux, Brahma lui-même, ou du moins Sereswati, déesse de la parole, ont inventé cet art, et leur fils Nareda a complété leur ouvrage par l'invention du *vina*, le plus ancien et le plus singulier de tous les instrumens de l'Inde. Bientôt, quatre systèmes de classification des modes de musique furent imaginés; chaque royaume de l'Inde ancienne eut le sien. Ces systèmes ou *matas* avaient chacun une tonalité propre qui donnait naissance à des mélodies d'un caractère particulier. Le plus parfait des matas fut inventé par Bhérat, un des sages de l'antiquité.

Les effets merveilleux que les écrivains de la Grèce ont attribués à leur ancienne musique ne sont rien en comparaison de ceux qui étaient produits par les mélodies antiques de l'Inde. Orphée apprivoisait les animaux féroces aux sons de sa lyre, et les chants d'Amphion bâtissaient des murailles; mais qu'est-ce que cela auprès de la puissance des *ragas* composés par le dieu

Mahedo, et par sa femme *Parbutea?* Au milieu d'un beau jour, Mia-tusine, chanteur fameux du temps de l'empereur Akber, chante un de ces ragas destiné à la nuit, et le pouvoir de la musique est si grand que le soleil disparaît et qu'une obscurité profonde environne le palais, aussi loin que le son de la voix peut s'étendre. Une autre de ces mélodies, le *raga d'heepuck*, possédait la funeste propriété de consumer le musicien qui la chantait. Ce même empereur Akber, dont il vient d'être parlé, ordonna à l'un de ses musiciens, nommé *Naik-Gopaul*, de lui faire entendre cette mélodie, étant plongé jusqu'au cou dans la rivière Djemnah : le malheureux obéit; mais à peine eut-il commencé l'air magique, que des flammes s'élancèrent de son corps et le réduisirent en cendres. Un troisième chant, appelé le *Maid mulaar raug*, avait le pouvoir de faire tomber d'abondantes pluies; et l'on cite à ce sujet l'histoire d'une jeune fille qui, exerçant un jour sa voix sur ce raga, attira des nuages de toutes parts, et fit tomber sur les moissons de riz du Bengale une pluie douce et rafraîchissante. De pareilles traditions indiquent l'existence très ancienne d'un art chez un peuple.

La doctrine de l'ancienne musique de l'Inde a été exposée dans des livres écrits dans la langue sacrée, dite *sanscrit*. Quelques-uns de ces livres ont été conservés jusqu'à l'époque actuelle : c'est dans cette source que sir William Jones [1] et M. Ouseley [2] ont puisé les renseignemens qu'ils ont [illegible] la musique des Hindous. Parmi ces ouvrages, il en est deux qui [illegible] remonter à la plus haute antiquité. L'un, sous le titre de *Ragavi-*[illegible]*ctrine des modes musicaux*) a été écrit par Soma, qui fut à la fois chanteur, joueur célèbre de vina, poète élégant et théoricien. L'autre est intitulé *Sangita Narayana* : il fait partie d'une sorte d'encyclopédie connue sous le titre de *Devanagari* [3]. La doctrine exposée dans ces deux ouvrages n'est pas identique, car leurs auteurs ont mis des différences assez considérables dans le nombre et dans la forme des modes musicaux. Dans le tableau

[1] *On the musical modes of the Hindus* (in Asiatic researches, tom. 3, pag. 55, édit. de Londres.

[2] *Oriental Collections*, Londres 1797, in-4°.

[3] Outre ces deux ouvrages, le catalogue des manuscrits orientaux de la bibliothèque de M. Jones fait encore connaître les titres de quelques autres qui ont la musique des Hindou pour objet. Ce sont : 1° *Raga Darpana*, traduit du sanscrit en persan; 2° *Pariataka*, en sanscrit; 3° *Hazar Dhurpæd*, traité de la musique vocale; 4° *Shams-al-aswat* (la mer des tons). *Voyez* W. Jones, Works, tom. 6, pag. 449, Londres, 1799.

de ces modes que je vais donner, j'ai essayé de les accorder en ce qui concerne les choses les plus importantes.

Tous les anciens livres sur la musique des Hindous divisent cet art en trois parties appelées *gana* (chant), *vadya* (percussion) et *nitrya* (danse). La première renferme tout ce qui est relatif à l'ordre des sons et au rhythme; la seconde comprend l'art de jouer de tous les instrumens; la troisième est relative à la pantomime, à la danse et à l'art théâtral.

Dans la langue sanscrite, le mot *raga*, que nous traduisons par *mode*, signifie exactement *une passion*, une affection de l'ame : c'est pour cela que Bhérat dit que chaque mode est destiné à éveiller une sensation. Suivant les traditions fabuleuses, au tempè de Crishna il y avait seize mille de ces modes; Soma assure qu'il est possible d'en former neuf cent soixante variétés dans l'étendue de l'échelle musicale; mais il réduit ce nombre à trente-un, qui sont ceux dont le caractère particulier est le plus sensible. Dans le *Sangita Narayana*, le nombre des modes est aussi fixé à trente-un, mais, ainsi que je l'ai dit, ce livre n'est pas toujours d'accord avec Soma sur le nom et la forme de ces modes. M. Paterson, qui a donné une notice sur la gamme ou échelle musicale des Hindous, dans les Mémoires de la Société Asiatique de Calcutta, fixe le nombre des ragas à six, et celui des modes secondaires ou *rauginas* à trente. On verra par la suite que cette division est en effet la seule qui soit admissible.

Un mode est une certaine disposition des notes ou des sons dont l'échelle musicale est formée. Comme dans la musique des Européens modernes, le nombre de ces sons est fixé à sept : on les nomme *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*. Le nom de la première note d'un mode est *swara*, c'est-à-dire *le son* par excellence, comme dans notre musique nous disons *tonique*. La gamme complète d'un mode est appelée *swaragrama*. Les noms des notes *sa, ri, ga, ma, na, dha, ni*, sont abrégés de *sardja, richabda, gandhora, madhyama, panchama, dhaivata* et *nichâda*.

Les musiciens hindous divisent leur échelle musicale en vingt-deux parties qui correspondent à peu près à des *quarts de ton;* ces vingt-deux parties sont disposées de la manière suivante :

sa,	*ri,*	*ga,*	*ma,*	*pa,*	*dha,*	*ni,*	*sa.*
4	3	2	4	4	3	2	

Ce tableau nous fait voir une différence importante entre la constitution

de l'échelle musicale des Hindous et celle de la gamme des Européens; car dans la première, l'intervalle est moindre du deuxième son au troisième, et du sixième au septième, que du premier au second, et du cinquième au sixième; tandis que selon la théorie mathématique, c'est précisément le contraire dans notre gamme. Et remarquez que cette différence est si considérable dans la gamme hindoue, que l'oreille d'un homme habitué à notre musique ne pourrait en être frappée sans éprouver la sensation la plus pénible. De très légères différences ont lieu dans la justesse absolue des intervalles, eu égard aux affinités variables de la musique européenne, et nous ne les remarquons pas à cause de la petitesse de ces différences; mais un quart de ton! Lorsque nous sommes péniblement affectés à l'audition d'un chanteur ou d'un instrumentiste, et que nous nous écrions qu'il chante ou qu'il joue faux, il est bien rare qu'il ait détonné d'un quart de ton. Qu'on juge, d'après cela, de l'effet que produirait sur nous le retour fréquent de l'altération considérable qui se reproduit deux fois dans l'étendue de l'échelle musicale des habitans de l'Inde!

Soma dit que le quart de ton ne peut se rendre d'une manière sensible sur le *vina*, mais que les différences du nombre des quarts de ton dans les intervalles de l'échelle musicale influent d'une manière très sensible sur le caractère et l'effet de chaque mode. Au premier aspect, ces propositions sont contradictoires; cependant elles n'énoncent rien que de vrai; car le *vina* ayant un certain nombre de chevalets sur lesquels les doigts appuient les cordes pour varier les intonations, le quart de ton isolé ne peut pas plus s'y faire sentir que sur le manche d'une guitare où le doigt de l'artiste prendrait diverses positions dans l'intérieur d'une case: tous les instrumens à touches fixes sont dans le même cas. Mais il n'en est pas moins vrai que les cordes du *vina* étant accordées d'après la théorie exposée ci-dessus, la différence du nombre des quarts de ton dans la composition des intervalles doit en effet imprimer à chaque mode un caractère particulier.

Les six *ragas* ou modes principaux appelés par Soma *bhairava*, *malava*, *sriraga*, *hindola*, *dipaca* et *megha*, ne sont pas présentés exactement de la même manière dans le *Sangita Narayana*. A les considérer avec attention, on ne trouve pas dans tous une différence sensible, et d'autres modes, qui ne sont pas présentés comme principaux par les écrivains hindous, s'offrent cependant à nous sous des formes peu analogues à ceux-ci. Guidé par d'autres principes que les auteurs anglais qui ont essayé de nous faire

connaître ces modes, je vais les donner ici dans l'ordre de leurs caractères distinctifs de tonalité. La traduction des syllabes de la musique de l'Inde que je présenterai en notes de la musique moderne, n'est ni ne saurait être d'une exactitude rigoureuse, car il n'est aucun signe dans notre notation qui puisse exprimer des intervalles de trois quarts de ton; ces signes existassent-ils, nous n'en pourrions tirer aucun avantage, de pareils intervalles étant absolument étrangers aux habitudes de notre sens musical. Ce n'est donc que comme une approximation que je donne la traduction des gammes indiennes.

Les sons qui ont le plus d'analogie avec les notes de la musique des Hindous appeleés *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni,* sont ceux que nous appelons *la, si, ut, re, mi, fa, sol.* Ces notes se disposent de la manière suivante dans le mode *bhairava :*

dha, *ni,* sa, ri, *ga,* ma, pa.
fa, *sol,* la, si, *ut,* re, mi.

Les syllabes écrites en caractères italiques sont des notes variables dans leur intonation : le chanteur les élève ou abaisse un peu selon le caractère du chant, pour donner une certaine grace à sa mélodie. C'est un effet original qui ne se rencontre que dans la constitution des modes indiens.

Le mode *bhairava* est, comme on vient de le voir, fondé sur une gamme de *fa* dont le *si* serait bécarre. Une pareille gamme est absolument contraire à toutes nos habitudes mélodiques et harmoniques; car le demi ton que nous avons besoin d'entendre entre la troisième et la quatrième note de toute gamme majeure ne s'y trouve pas, et la note *pa,* c'est-à-dire la cinquième qui, dans toute gamme européenne, est une note d'aplomb sur laquelle se font les repos de mélodie et d'harmonie, est variable dans le mode *bhairava,* ou tantôt élevée, tantôt baissée. Remarquons encore que pour compléter la gamme il faudrait répéter *dha* à l'octave; or, il n'y aurait point alors de note sensible à cette gamme; car, suivant la distribution des vingt-deux *srutis* ou quarts de ton dans l'échelle musicale, il y a quatre quarts de ton entre *pa* et *dha.*

Le mode *sriraga* semble au premier abord avoir plus d'analogie avec notre échelle, car il se présente sous l'aspect d'une gamme du ton d'*ut* commençant par la cinquième note, ainsi qu'on peut le voir ici :

ni, sa, *ri*, *ga*, ma, pa, *dha*.
sol, la, *si*, *ut*, re, mi, *fa*.

Mais cette ressemblance disparaît bientôt lorsqu'on remarque qu'il y a dans ce mode quatre notes (*sol, si, ut, fa*) qui sont variables et qui peuvent être alternativement élevées ou abaissées d'un *sruti* ou quart de ton, suivant le caractère de la mélodie. Le mode *malava*, qui est composé des mêmes notes, a plus de ressemblance avec notre musique, n'y ayant qu'une seule note, *ga* ou *ut*, qui varie d'un quart de ton.

Le mode *hindola* offre une bizarrerie qui se reproduit dans le cinquième mode principal, et dans plusieurs modes secondaires : cette bizarrerie consiste à n'avoir que cinq notes au lieu de sept. En voici la disposition :

ma, × dha, ni, sa, × ga.
re, × fa, sol, la, × ut.

Ici, comme on le voit, il n'y a pas de son mobile, mais dans le mode *dipaca*, qui est le cinquième principal, il y a une note supprimée et deux variables. Voici sa gamme :

ri, × *ma*, pa, dha, *ni*, sa.
si, × *re*, mi, fa, *sol*, la.

Le plus bizarre de tous ces modes à notes supprimées et variables est le mode secondaire *mellari*, qui est le trente-troisième. Telle en est la disposition qu'il serait à peu près impossible à une intelligence musicale de l'Europe de comprendre la formation d'une mélodie avec les élémens qu'il renferme. Ce mode est trop curieux pour que je n'en donne pas ici la gamme :

dha, × sa, *ri*, × ma, pa.
fa, × la, *si*, × re, mi.

Le sixième et dernier mode principal, *Megha*, manque dans le livre de Soma, mais il se trouve dans le *Narayana*. C'est la gamme de *fa* avec le *si* bécarre, comme le mode *bhairava*, mais sans note variable. L'examen du système de musique des Chinois me fournira l'occasion de revenir sur cette gamme singulière.

Mon intention n'est pas d'analyser ici les trente modes secondaires appelés *raciginas* : ce soin serait inutile pour le but que je veux atteindre, et ne

pourrait que faire naître l'ennui chez le lecteur. Il me suffira de dire que leur examen ne fait pas découvrir ce qui leur a fait donner le nom de *modes secondaires*, car leurs formes sont aussi originales, aussi significatives que celles des modes principaux. Plusieurs offrent à la vérité des gammes semblables en apparence; ainsi, suivant la nomenclature de Soma, les modes *varati*, *bhairavi*, *saindhavi*, *bengali*, *malavasri*, *dhanyasi*, *vasanti*, *gonstaisi*, *romaeri*, *lelità*, *cambodi*, *nettà*, *saccà*, et *désacri*, semblent être tous des gammes du ton de *la* mineur sans note sensible (*sol* dièse), à l'exception des intervalles de trois quarts de ton qui n'existent pas dans notre musique; mais un léger examen fait voir que toutes ces gammes diffèrent entre elles par quelque suppression de note ou par la mutation des sons variables; en sorte que l'effet de l'une est absolument différent de l'effet d'une autre.

Bien que les noms des trente-six modes soient semblables dans le livre de Soma, dans le *Sangita-Narayana*, et dans l'ouvrage d'un écrivain nommé *Myrsakhan*, néanmoins les formes de ces modes sont très différentes chez ces divers auteurs; plusieurs gammes de Soma qui ont de l'analogie avec nos gammes mineures, sont majeures dans le *Sangita-Narayana*, et les notes variables sont disposées d'une autre manière; ce qui augmente beaucoup le nombre des modes.

Certes, si je me suis fait comprendre dans l'exposé que je viens de faire des élémens de la musique des Hindous, le lecteur doit avoir acquis comme moi la conviction qu'un art semblable est tout différent de celui qui chez nous porte le même nom; qu'en un mot, c'est un autre art. Chez nous la tonalité est tout uniforme, toute régulière : nous n'avons que deux modes, l'un majeur, l'autre mineur : toutes les gammes majeures sont faites sur le même modèle; toutes les mineures se ressemblent. Dans la musique des Hindous au contraire, les modes, ou si l'on veut, les gammes, sont en grand nombre, et toutes sont différentes par quelque endroit. Enfin nous n'avons que deux intervalles simples d'un son à un autre : ce sont le *demi-ton* et le *ton*; les Hindous en ont un troisième (le trois-quarts-de-ton), dont il nous est impossible de comprendre l'emploi systématique.

Que penser, d'après cela des assertions de William Jones et de M. Ouseley, qui vantent la douceur des mélodies de l'Inde, et qui parlent à plusieurs reprises de l'effet agréable de ces mélodies sur leur oreille? Sir W. Jones assure qu'il n'a point aperçu de différence sensible entre la tonalité des modes Hin-

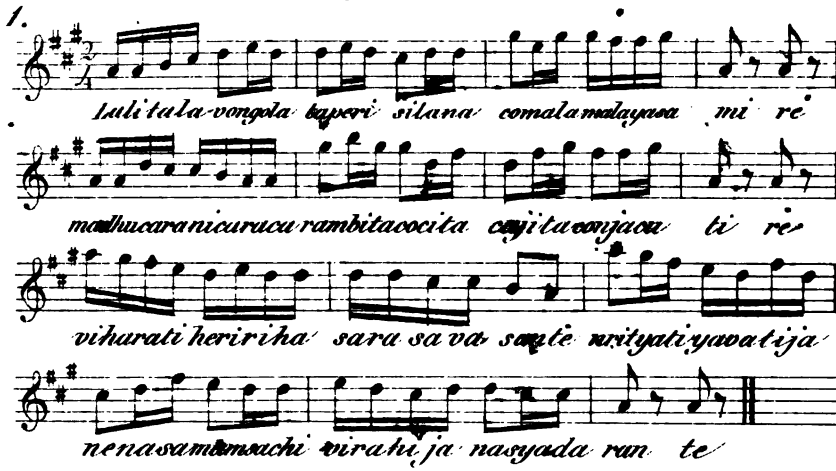
dous et celle de la musique européenne ; il cite à ce sujet le témoignage d'un allemand, professeur de musique établi dans l'Inde, qui, ayant accompagné un joueur de *vina* sur son violon, n'avait pas eu de peine à s'accorder avec lui, et celui d'un Anglais, nommé M. Shore, dont le clavecin avait très bien accompagné la voix d'un chanteur hindou, dans un mode majeur. Il me semble que ces faits ne peuvent s'expliquer que par une altération lente et progressive de l'ancienne conformation des modes de l'ancienne musique indienne. Les communications entre l'Inde et la Perse remontent à l'antiquité; elles ont pu exercer quelque influence sur l'altération des modes hindous. Dans le conte persan intitulé *les quatre Derviches*, il est question d'un concert où quatre musiciens sont représentés jouant des préludes sur divers instrumens de musique, dans des modes principaux appelés *perdahs*, dans des modes moyens (*skobahs*), et dans des modes secondaires (*gushahs*), puis chantant une chanson de Hafiz dans le perdah ou mode authentique *rast* (qui est en effet un des modes principaux de la musique des Persans et des Arabes). W. Jones nous apprend qu'un musicien de l'Hindoustan, nommé *Amin*, qui a écrit sur son art, fixe à une époque antérieure au règne de Parriz, l'introduction des sept modes principaux de la musique des Persans dans l'Inde. Il fait aussi remarquer que le nom *hijeja* donné à un mode, dans un livre sanscrit, n'est pas indien, mais persan, et que ce n'est qu'une corruption de *hijaz*. Il y a donc lieu de croire que l'ancien système de tonalité de la musique des Hindous aura commencé à s'altérer après l'introduction des modes de la musique persane dans l'Inde. D'ailleurs, depuis le seizième siècle, les communications ont été fréquentes entre les habitans de ce pays et les Européens. Les Portugais, les Hollandais, les Français et les Anglais, qui, tour à tour y ont eu des établissemens, y ont exercé une domination plus où moins étendue; ils y ont introduit leur musique, et pendant trois cents ans ont porté des atteintes plus ou moins graves à l'organisation musicale des Hindous et à l'ancien système de leur tonalité ; en sorte qu'il est vraisemblable que les signes caractéristiques de cette tonalité se sont insensiblement altérés, affaiblis, et ont fini par ne laisser que peu d'analogie entre la musique des Hindous de l'époque actuelle et celle de l'antiquité. S'il en était autrement, si l'accord du *vina* était autrefois ce qu'il est aujourd'hui, la théorie exposée par Soma et par les autres anciens musiciens serait dépourvue de sens : on ne pourrait la considérer que comme un rêve. Au reste, je ne pense pas que la similitude entre la tonalité actuelle

Air HINDOU,

traduit par Wm. Jones,

en notation européenne.

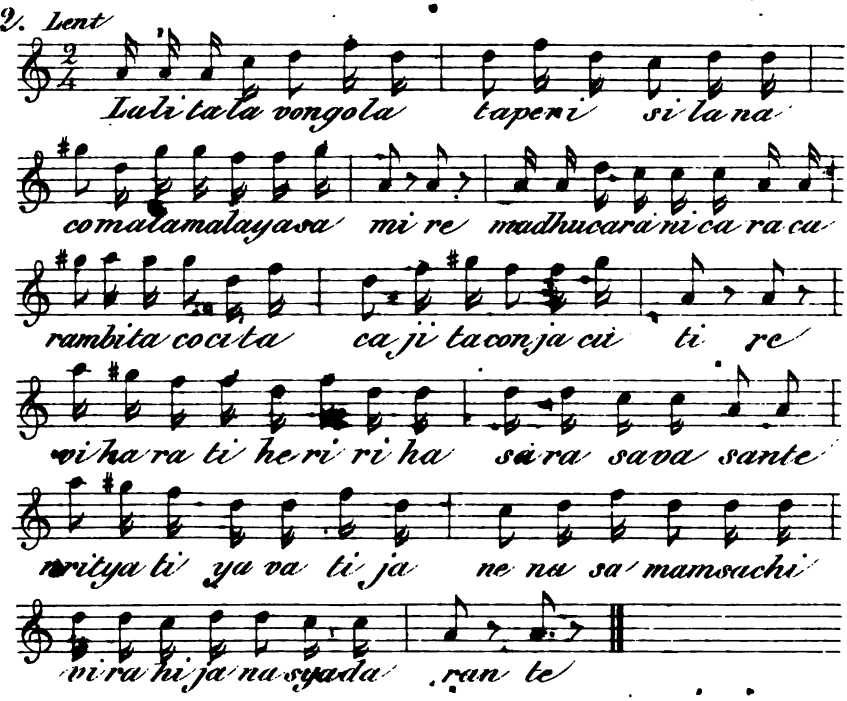
1.


Lulitala vongola taperi silana comalamalayasa mi re
madhucaranicaracarambitacocita cajitaconjacu ti re
viharati heririha sara sava sante nrityatiyavatija
nenasamamsachi virahija nasyada ran te

Le même dans le véritable mode hindola de l'Original.

(N.B. Dans ce mode, la troisième note tient le milieu entre ut♮ et ut♯

2. Lent


Lulitala vongola taperi silana
comalamalayasa mi re madhucaranicaracarambita cocita cajitaconjacu ti re
vihara ti heri ri ha sara sava sante
nritya ti ya va ti ja ne na sa mamsachi
vi ra hi ja na syada ran te

de la musique des Hindous, et celle de la musique européenne soit telle que le dit l'écrivain anglais, et je crois qu'un examen approfondi y ferait encore découvrir d'assez grandes différences.

W. Jones nous a appris lui-même à nous mettre en garde contre ses opinions relatives à la tonalité de la musique des Hindous, par la traduction qu'il a donnée en notation européenne d'un air tiré du livre de Soma. De son aveu cet air est dans le mode *hindola*, qui a quelque analogie avec notre ton de *la* mineur, sauf la troisième note qui tient le milieu entre *ut* bécarre et *ut* dièse, à un quart de ton de distance, et avec la singulière suppression de la deuxième et de la cinquième note, c'est-à-dire de *si* et de *mi*. Jones avoue que ces suppressions doivent être faites dans le mode *hindola*. Cependant, dans la traduction, il supplée à ces notes qui manquent dans l'original, et il écrit l'air en *la* majeur, avouant toutefois que, pour se conformer à l'expression langoureuse des paroles, on pourrait l'écrire dans le mode mineur. On peut voir à la planche 1re de musique, à la suite de ce résumé, fig. 1, cet air défiguré par W. Jones[1]; la fig. 2 représente ce même air dans sa forme réelle. Il pourra donner une idée assez juste de l'ancienne musique des Hindous, à l'exception des intervalles altérés d'un quart de ton, dont il est impossible que nous ayons d'autres notions que celle d'un son faux.

Croyons donc Paterson lorsqu'il dit, dans son Mémoire sur l'échelle musicale des Hindous, qu'il y a une difficulté à peu près insurmontable à noter dans notre musique les *raugs* et *rangines* (mélodies), parce que notre système ne fournit pas de signes qui puissent exprimer certains intervalles.

En dépit des impressions désagréables que font sur notre oreille les anciennes gammes de la musique de l'Inde, et les mélodies qui en sont le produit, nous pouvons comprendre qu'il y a dans tout cela un principe particulier d'art qui mérite toute notre attention : ce principe est celui d'une expression passionnée qui a besoin d'une multitude d'accens pour tous les genres d'affections. C'est ce que les musiciens hindous ont très bien compris quand ils ont dit que chaque mode est l'expression d'une passion. Toutes ces formes de gammes, ces trois sortes d'intervalles simples, ces sons variables, ces notes supprimées, étaient autant d'élémens divers d'une langue passionnée

[1] Malgré ses efforts, sir W. Jones n'a pu donner à la mélodie dont il s'agit le caractère de la tonalité de notre ton de *la* majeur; car dans cette même mélodie, le rapport de *sol* dièse à *re*, qui se fait sentir partout, établit l'idée de la gamme des Chinois, dont il sera parlé plus loin, c'est-à-dire, d'une gamme dont la quatrième note est plus élevée d'un demi ton qu'elle ne l'est dans notre gamme majeure.

qui se multipliaient les uns par les autres. Dans une telle musique, les rapports rationnels des sons étaient nuls ; mais les accens expressifs étaient abondans ; avantage qui devait l'emporter sur toute autre considération chez un peuple fanatique et voluptueux. Gardons-nous donc de comparer cette musique à la nôtre, pour en apprécier les qualités ou les défauts : considérons-la en elle-même, et nous serons convaincus que des hommes étrangers par leur éducation au sentiment de ces rapports exacts, ne pouvaient en comprendre la nécessité, émus qu'ils étaient d'une sensibilité musicale autre que la nôtre.

Faut-il que je dise que des gammes semblables à celles de la musique des Hindous sont absolument inharmoniques? Non sans doute; mes lecteurs l'ont déjà deviné. Quels accords pourraient résulter des intervalles bizarres qu'on y rencontre? Quels enchaînemens d'harmonie pourraient se faire dans ces gammes, privées souvent d'une partie de leurs notes naturelles et altérées dans d'autres? On conçoit que rien de tout cela n'est possible avec de semblables élémens. Ne nous étonnons donc pas de voir Jones, Ouseley et les autres écrivains qui ont traité de la musique des Hindous, déclarer qu'ils n'ont rien entendu dans l'Inde qui ressemblât à de l'harmonie : cette circonstance seule me confirmerait dans l'opinion où je suis que les anciens modes hindous ne sont pas encore entièrement perdus. Les chanteurs s'accompagnent, il est vrai, avec le *vina ;* mais cet instrument ne leur sert que pour jouer des ritournelles ou pour charger la mélodie d'ornemens.

On trouve dans l'Inde le plus ancien exemple de notation musicale qui existe vraisemblablement aujourd'hui. Cinq notes de l'échelle des sons y sont représentées par les consonnes du nom de ces notes; les deux autres le sont par les voyelles brèves *a* et *i*. La substitution de voyelles longues aux brèves double la valeur de chaque note ; d'autres signes particuliers servent à représenter des valeurs plus longues encore. Les octaves inférieures ou supérieures de l'échelle, la liaison des notes, l'accélération du mouvement, les agrémens de l'exécution, et le doigté du *vina*, s'expriment par des petits cercles, des ellipses, des lignes courbes ou droites, horizontales ou verticales, placés de diverses manières. La fin d'un chant est marquée par une fleur de lotos. A l'égard de la mesure et du rhythme, on les détermine par la prosodie poétique. En général la mesure diffère peu de celle de la musique européenne ; il n'en est pas de même du rhythme ; celui-ci est soumis à des inégalités qui donnent aux mélodies de l'Inde un caractère original.

La Chine est, après l'Inde, le pays où se trouvent les plus anciennes traditions et les plus vieux monumens des arts et des sciences. Nous connaissons peu la musique des Chinois ; ce que nous en ont appris les missionnaires est insuffisant. Toutefois, le peu de notions que nous en avons acquises nous démontrent que cet art a été fait sur d'autres principes que les nôtres par ce peuple singulier. Nous avons à cet égard le témoignage des Chinois eux-mêmes. Lorsque le P. Amiot leur faisait entendre sur le clavecin et sur la flûte les plus beaux morceaux de la musique de son temps, il remarquait sur la physionomie des hommes les plus éclairés un air d'ennui et de distraction : il ne tarda point à acquérir la preuve que cette musique n'avait en effet aucun charme pour des oreilles chinoises. « Les airs de notre musique, lui dit un « lettré, passent de l'oreille au cœur. Nous les sentons, nous les compre- « nons ; ceux que vous venez de jouer ne font pas sur nous cet effet. Les airs « de notre ancienne musique étaient bien autre chose encore : il suffisait de « les entendre pour être ravi de plaisir. Tous nos livres en font un éloge « pompeux ; mais ils nous apprennent en même temps que nous avons beau- « coup perdu de l'excellente méthode qu'employaient nos ancêtres pour « opérer de si merveilleux effets. » Lors de l'ambassade de lord Macartney à la Chine, on lui tint à peu près le même langage après avoir entendu ses musiciens.

On voit que c'est partout le même système : partout l'art est représenté comme ayant opéré des miracles dans l'antiquité, et comme ayant dégénéré ensuite. Le jésuite Amiot ne pouvait juger que des sensations produites en lui par la musique des Chinois modernes, et cette musique n'était pas de nature à lui plaire. Il avait espéré convaincre les Chinois de la supériorité de celle qu'il apportait de l'Europe, et il ne réussit pas plus à opérer leur conversion à cet égard que les Chinois à lui faire aimer leurs mélodies. Chacun resta dans l'opinion qu'il tenait de l'éducation de ses organes.

Il faut rendre justice au missionnaire : il ne négligea rien pour s'instruire de cet art si nouveau pour lui, et il se mit à lire les livres qui traitent de la musique ancienne et moderne des Chinois. Ces livres sont au nombre de soixante-neuf, à quoi il faut ajouter quelques ouvrages qu'Amiot n'a pas connus ou dont il ne parle pas ; entre autres l'encyclopédie littéraire de la Chine, écrite par Ma-Touan-lin en 1319, où tout ce qui est relatif à la musique est traité dans la quinzième section, divisée en quinze livres. Malheureusement l'esprit philosophique manquait au bon jésuite, et ses connaissances

dans la théorie de l'art n'étaient pas assez profondes pour le travail qu'il avait entrepris. Il n'est pas certain d'ailleurs qu'il ait bien entendu ce qu'il a lu dans les livres chinois, et il y a lieu de douter qu'il ait lu en effet tous ceux qu'il cite. Quoi qu'il en soit, il envoya d'abord en France la traduction d'un ancien ouvrage de *Ly-choang-ty* sur la musique, puis il fournit un long mémoire sur le même sujet. Le premier de ces ouvrages paraît être perdu ; le second a été publié dans la collection des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, etc., des Chinois, par les missionnaires de Peking* : il en forme le sixième volume. J'en ai tiré ce que je vais dire de la musique de ce peuple, ne conservant des fastidieuses dissertations d'Amiot que ce qui est incontestable et de quelque importance.

Chez tous les peuples de l'antiquité, la musique a été en honneur à cause de son effet moral ; de là vient que la plupart des législateurs l'ont considérée comme un élément de gouvernement. Cette idée se retrouve dans l'Inde, à la Chine, en Égypte et dans la Grèce. Les Chinois l'ont conservée par tradition. Cette tradition dit : *La connaissance des tons et des sons est intimement unie à la science du gouvernement, et celui qui comprend la musique est capable de gouverner*[1]. « En effet (dit Ma-touan-lin), la bonne et la mauvaise mu-
« sique ont une certaine relation à l'ordre et au désordre qui règnent dans
« l'état. Les trois premières dynasties régnèrent pendant une longue suite
« d'années, elles firent beaucoup de bien au peuple et le peuple exprima son
« contentement par la musique. » Le même écrivain dit dans un autre endroit :
« L'histoire rapporte que lorsque l'empereur des Soui, durant les années
« K'hai houang (de 581 à 600 de l'ère chrétienne), régla ce qui concernait
« la musique, il consulta deux sages, Ho-Soui et Wan-pao-tchong, sur ce qu'il
« convenait de faire ; le sentiment de Ho-Soui fut suivi, et celui de Wan-pao-
« tchong rejeté. Ce dernier, la première fois qu'il entendit la nouvelle mu-
« sique, s'écria, les larmes aux yeux, que les airs et les sons (les intervalles)
« étaient efféminés, dépourvus d'harmonie et dignes de mépris, *et il prédit*
« *que l'empire tomberait bientôt*. Mais doit-on dire que si le système de Wan-
« pao-tchong avait été adopté, la dynastie des Soui aurait été conservée ?
« certainement non ; mais nous pouvons présumer que, quoique Wan-pao-
« tchong ne fût pas capable de composer un morceau de musique qui pût

[1] V. la notice de M. Klaproth sur l'Encyclopédie littéraire de la Chine, par Ma-touan-lin, intitulée : *Wen hian thoung K'hao*, Paris, imprimerie royale, 1831, in-8° de 70 p. V. aussi la *Revue musicale*, t. 12, p. 316 et suiv.

« sauver les Soui de leur ruine, cependant il avait assez de pénétration pour « conjecturer, d'après le genre de musique qu'ils adoptaient, leur chûte pro- « chaine, et sous ce rapport, on ne peut lui refuser une intelligence supé- « rieure et miraculeuse qui surpassait celle des autres hommes. »

Ces idées de l'effet moral de la musique et de son influence sur la situation politique des états sont à peu près celles que Platon a exprimées dans sa république et dans plusieurs autres ouvrages : elles sont plus raisonnables qu'on ne le croit communément. Platon, ainsi que les philosophes les plus célèbres de la Chine, considérait la simplicité des mœurs et le calme des passions comme le fondement le plus solide du maintien de la constitution et de la tranquillité d'un royaume ou d'une république : or, il est de certains systèmes de tonalité dans la musique qui ont un caractère calme et religieux et qui donnent naissance à des mélodies douces et dépouillées de passion, comme il en est qui ont pour résultat nécessaire l'expression vive et passionnée, ainsi que je le ferai voir en avançant dans ce résumé philosophique de l'histoire de la musique. A l'audition de la musique d'un peuple, il est donc facile de juger de son état moral, de ses passions, de ses dispositions à un état tranquille ou révolutionnaire, et enfin de la pureté de ses mœurs ou de ses penchans à la mollesse. Quoi qu'on fasse, on ne donnera jamais un caractère véritablement religieux à la musique sans la tonalité austère et sans l'harmonie consonnante du plain-chant ; il n'y aura d'expression passionnée et dramatique possible qu'avec une tonalité susceptible de beaucoup de modulations, comme celle de la musique moderne ; enfin, il n'y aura d'accens langoureux, tendres, mous, efféminés, qu'avec une échelle divisée par de petits intervalles, comme les gammes des habitans de la Perse et de l'Arabie, ou avec des multitudes d'intervalles inégaux comme les modes des Hindous. L'inspection de la musique d'un peuple peut donc donner une idée assez juste de son état moral, et Platon et les philosophes chinois n'ont pas été à cet égard dans une erreur aussi grande qu'on pourrait le croire ; seulement ils se sont trompés en ce qu'ils ont considéré comme la cause ce qui n'est originairement que l'effet.

Le merveilleux ne manque jamais dans l'histoire des arts chez les peuples anciens ; les Chinois en ont mis dans l'origine de leur système de musique. *Hoang-ty*, disent-ils, venait de conquérir l'empire (2776 ans avant l'ère chrétienne) et de mettre sous le joug tous ceux qui s'étaient rangés sous les étendards de son compétiteur *Tché-yeou*. N'ayant plus d'ennemis à combattre, il s'appliqua à rendre ses sujets heureux. Ce fut vers ce temps qu'il donna

ordre à *Lyng-lun*, l'un des principaux personnages de sa cour, *de travailler à régler la musique*. *Lyng-lun* se transporta dans le pays de *Si-joung*, dont la position est au nord-ouest de la Chine. Là est une haute montagne où croissent de beaux bambous. Chaque bambou est partagé dans sa longueur par plusieurs nœuds qui, séparés les uns des autres, forment un tuyau particulier. Lyng-lun prit un de ces tuyaux, le coupa entre deux nœuds, en ota la moelle, souffla dans le tuyau, et il en sortit un son *qui n'était ni plus haut ni plus bas que le ton qu'il prenait lui-même lorsqu'il parlait, sans être affecté d'aucune passion* [1]. Non loin de l'endroit où Lyng-lun se trouvait, la source du fleuve *Hoang-ho*, sortant de la terre en bouillonnant, faisait aussi entendre un son; or il se trouva que, par un hasard merveilleux, ce son était précisément à l'unisson de celui que Lyng-lun avait tiré de son tuyau.

Le miracle ne s'arrêta pas là, car un *Foung-hoang* (oiseau qui s'est perdu à la Chine, comme le phénix chez d'autres peuples) vint, accompagné de sa femelle, se percher sur un arbre voisin. Là, le mâle fit entendre des sons dont le plus grave était aussi à l'unisson de celui du tuyau de Lyng-lun et du fleuve Hoang-ho; successivement il produisit plusieurs autres sons qui formaient entre eux six demi-tons parfaits; et sa femelle chanta à son tour six demi-tons imparfaits. Lyng-lun n'eut pas plus tôt entendu cette merveille qu'il coupa douze tuyaux (les Chinois ont oublié qu'il en fallait treize) à l'unisson des douze demi-tons fournis par la voix des *Foung-hoang*, et ravi de sa découverte, il porta ces tuyaux à l'empereur, qui ordonna que les douze demi-tons trouvés d'une manière si miraculeuse seraient la règle de l'échelle musicale. On donna à ces notes de la gamme le nom de *lu*.

Tous les chefs de dynastie qui se succédèrent à la Chine donnèrent des soins à la musique de leur empire; mais, suivant les historiens du pays, il y en eut qui, au lieu de contribuer à sa perfection, en altérèrent les principes. Après l'extinction des *Han*, des guerres continuelles désolèrent l'empire, et les mœurs des Tartares vinrent se mêler à celles des Chinois. Le pays, divisé en petites souverainetés, ne conserva pas un système de musique uniforme. L'extinction d'une multitude de petites dynasties, et la réunion de toutes les parties de la Chine sous la race des *Tang*, dans l'année 618 de l'ère chrétienne,

[1] Tout est surnaturel dans cette histoire, car en vain soufflerait-on dans un tuyau de bambou ouvert aux deux bouts; il n'en sortirait que du vent au lieu de son. Un tuyau de cette espèce ne résonne que lorsqu'une de ses extrémités, taillée en biseau, est bouchée en partie.

firent renaître les règles découvertes par *Lyng-lun*. Parmi les lettrés qui s'appliquèrent à débrouiller le chaos de l'antiquité, deux savans, *Sou-sieou-sun* et *Tchang-ouen-cheou*, s'occupèrent de musique. Ils donnèrent par extrait ce qu'il y avait de meilleur dans les ouvrages des auteurs qui les avaient précédés, et en particulier dans ceux de *King-fang*, qui vivait vers l'an 48 de l'ère vulgaire, et de *Lin-tcheou-kieou*, contemporain et ami de Confucius.

Cinq dynasties régnèrent après les *Tang* dans le court espace de temps compris entre les années 907 et 960. Alors la Chine redevint guerrière, et la musique fut négligée comme les autres arts, ou du moins altérée dans son système fondamental. Les empereurs de la famille des *Soung* vinrent ensuite réparer les désastres de ces temps de malheur, et s'appliquèrent à rendre à la musique son ancien éclat. Il paraît que depuis lors le système de la gamme n'a plus changé et que l'art a été rétabli dans ses anciens principes.

Le résultat de la conservation perpétuelle d'un système de tonalité ou de la forme de la gamme est l'impossibilité absolue de progrès dans l'art : de là vient que la musique des peuples orientaux, et en particulier des Chinois, est restée à peu près stationnaire depuis bien des siècles, sauf quelques légères modifications qu'il serait assez difficile d'apprécier aujourd'hui. Quant aux regrets exprimés par les philosophes et les lettrés de la Chine sur la perte de la musique ancienne et des miracles qu'elle opérait, il ne faut y voir que cet amour du merveilleux qui existe chez tous les peuples et qui fait croire aveuglément aux choses surnaturelles. Dans la forme de la gamme ou de l'échelle mélodique de la musique chinoise, il n'y a point de variété possible : il y a donc lieu de croire que cette musique est aujourd'hui peu différente de ce qu'elle était autrefois. Il est bien vrai que dans la traduction que M. Klaproth a donnée d'un passage de la préface du livre de Ma-touan-lin, il est dit: « Je « parlerai des six mesures, et je finirai par ce qui appartient *aux huit tons*. « Je distinguerai dans chacune de ses particularités le mode *Ya* ou du grand « (c'est-à-dire le mode chinois), le *Hou*, ou mode étranger, et le *Sou* ou « mode vulgaire ; » mais il n'est pas certain que ces huit tons dont parle l'auteur ne sont pas les huit sons de la gamme complète, car on sait que la plupart des littérateurs écrivent *ton* pour *son* lorsqu'il s'agit d'une note quelconque de la gamme. Il y a lieu de croire que dans ce passage le mot *ton* a été pris dans cette acception, car le P. Amiot dit positivement (Mém. p. 157) que, suivant les Chinois, *le ton est un son modifié qui a quelque durée*.

La gamme, l'unique gamme de la musique des Chinois est composée de

sept sons, auxquels on donne les noms de *koung*, *chang*, *kio*, *pien-tché*, *tché*, *yu*, *pieu-koung*; ces noms de notes correspondent aux notes d'une gamme du ton de *fa* dont le *si* serait bécarre, comme on le voit dans ce tableau :

koung,	*chang*,	*kio*,	*pien-tché*,	*tché*,	*yu*,	*pien-koung*.
fa,	sol,	la,	si,	ut,	ré,	mi.

Les mots *pien-tché* et *pien-koung* indiquent, comme on vient de le voir les deux demi-tons de la gamme; leur traduction exacte est : *qui se résout sur tché*, *qui se résout sur koung*. Il suit de là que ces deux notes sont nécessairement des notes appellatives d'autres notes supérieures, et qu'elles répondent à ce que nous appelons dans notre musique des *notes sensibles*.

Telle est la force d'appellation de ces notes dans la musique chinoise, que *pien-tché* et *pien-koung* ne sont jamais suivies d'autres notes inférieures. En cela, la gamme de la Chine diffère donc essentiellement de la gamme européenne, puisque celle-ci n'a qu'une note sensible, tandis qu'elle en a deux.

Mais ce n'est pas la seule différence qui existe entre cette gamme et la nôtre; il en est une autre bien plus remarquable dans la distance du troisième son au quatrième, qui, au lieu d'être d'un demi ton, est d'un ton entier, en sorte qu'il n'y a qu'un demi-ton entre la quatrième et la cinquième note. La forme de cette gamme donne à la musique des Chinois un caractère étrange à notre oreille. Cette forme se retrouve dans l'ancienne gamme majeure des mélodies écossaises. Burney a fort bien remarqué cette similitude [1], et le docteur Lind, qui a résidé long-temps à la Chine, affirme que tous les airs qu'il y a entendus ressemblent aux vieilles mélodies écossaises. Il faut cependant remarquer que les Écossais ont aussi une gamme mineure, et que les Chinois ne paraissent point connaître ce mode musical; il est du moins certain que le P. Amiot ne dit rien de l'existence d'un mode semblable dans la musique chinoise.

Souvent les deux demi-tons *pien-tché* et *pien-koung* sont entièrement supprimés; dans ce cas, la gamme des mélodies n'est composée que de cinq notes *fa*, *sol*, *la*, *ut*, *ré*, ce qui leur donne un caractère étrange. Il y a des instrumens qui n'ont que ces cinq notes.

Il est encore un point par où le système musical des Chinois diffère du système européen; cette différence consiste dans la division de leur échelle

[1] *A general history of music*, t. 1, p. 31.

en douze demi-tons égaux : d'où il résulte qu'ils n'admettent point nos classifications de tons et de demi-tons majeurs et mineurs. Une autre conséquence peut encore se déduire de cette égalité des demi-tons dans la gamme des Chinois, c'est qu'il n'y a ni affinité réelle ni répulsion entre les notes de cette gamme ; ce qui paraît impliquer contradiction avec ce que j'ai dit précédemment de l'existence de deux notes sensibles dans l'échelle ; mais il est bon de remarquer que le nom de *note sensible* ne doit pas être pris ici dans le sens rigoureux que nous y attachons. Les Chinois interdisent à la vérité aux notes *pien-tché* et *pien-koung* la faculté de descendre, mais par des principes arbitraires et irrationnels. Je ferai voir dans la suite qu'il ne peut y avoir de note sensible réelle que dans la musique dont l'harmonie est une partie essentiellement constitutive.

Me voici arrivé à cette question de l'harmonie qui se présente tout d'abord à l'esprit d'un Français, d'un Italien, d'un Allemand, aussitôt qu'il s'agit de la musique d'un peuple étranger : car, dans l'état actuel de cet art en Europe, la mélodie ne se conçoit point isolée : la simultanéité des sons nous paraît être une condition nécessaire de l'existence de la musique. L'art tel que nous le concevons forme si bien un tout indivisible, que nous ne comprenons même pas la création d'une mélodie indépendante de son harmonie. J'ai déjà dit, en parlant de la musique des Hindous qu'il n'en est pas de même chez tous les peuples, et que telle peut être la constitution de certaines échelles de sons, que les successions harmoniques n'y soient pas possibles, bien que chacun des sons qui entrent dans la formation de ces échelles puisse entrer dans la composition d'un accord. La gamme des Chinois n'exclut pas absolument la possibilité de l'harmonie, mais tel est l'effet de la disposition de ses tons et demi-tons que la plus grande partie des successions d'harmonie naturelles employées dans la musique européenne ne saurait y trouver place.

Le P. Amiot, après avoir fait une longue et vaine dissertation de mots sur la question de l'existence de l'harmonie dans la musique des Chinois [1], finit par déclarer qu'elle ne s'y trouve pas ; cependant il se met en contradiction avec lui-même dans un autre endroit ; car il dit, en parlant d'un instrument à cordes nommé le *kin* [2] : « Dans l'accompagnement qui se fait avec le *kin*, on « pince toujours deux cordes en même temps. Dans le *kin* monté pour les cinq

[1] Mém. sur la musique des Chinois, p. 164.
[2] *Ibidem*, p. 171.

« tons, les accords d'en bas se font parce que les Chinois appellent *ta-kiuen-*
« *keou*, c'est-à-dire, *par le grand intervalle*, qui est la quinte; et les accords
« d'en haut se font par le *chao-kiuen-keou*, c'est-à-dire, *par le petit intervalle*,
« qui est la quarte. » Voilà donc, si non de l'harmonie complète, au moins un certain emploi de sons simultanément entendus. Ce n'est pas tout. Les Chinois ont une sorte de petit orgue portatif appelé *cheng*, composé de treize, de dix-neuf ou même de vingt-quatre tuyaux de bambou. Telle est la disposition de ces tuyaux qu'il ne suffit pas de souffler dans le bec du *cheng* pour lui faire rendre des sons, car ils sont percés de trous latéraux qu'il faut boucher avec les doigts pour les faire résonner. On comprend donc que l'instrument peut faire entendre simultanément autant de sons qu'il y a de trous bouchés, et l'on serait tenté d'en conclure qu'on peut exécuter une grande variété d'harmonie, au moyen de ce petit orgue; mais, par l'arrangement des tuyaux extérieurs et intérieurs, il n'est pas possible de faire résonner les tierces majeures qui ne se lient point entre elles. J'ai sous les yeux une note fournie par M. Mund, amateur de musique anglais, qui a voyagé en Chine, qui a fait beaucoup d'observations sur l'art musical dans ce pays, et qui en a rapporté une collection d'instrumens. « Les joueurs de *cheng*, dit-il, ne font entendre
« communément que des mélodies; mais, dans de certains cas fort rares, ils
« jouent une tierce majeure qui, pour une oreille européenne, n'a aucune
« analogie avec le ton de la mélodie. Cette tierce paraît indiquer le repos
« de certaines phrases. Par exemple, dans leur singulière gamme de *fa* avec
« *si* bécarre, si le chant procède par les notes *fa*, *la*, *si*, *sol*, *si*, ce dernier *si*
« est accompagné de *ré* dièse, et cette tierce si dure, si étrange à notre
« oreille, doit être suivie d'*ut* sans tierce. Jamais on ne leur entend faire de
« liaisons d'harmonies, c'est-à-dire de suites d'accords ou d'intervalles. » Les liaisons d'accords ne peuvent se faire, en effet, que là où les notes de l'échelle ont des rapports d'affinité, et l'on a vu que la gamme des Chinois n'est point ainsi faite.

Il résulte de ce qui vient d'être dit que l'harmonie n'est pas inconnue à ce peuple, mais qu'elle ne se présente à son esprit que comme un fait isolé indifférent à l'effet de la musique, et d'un emploi borné à quelques notes fort rares. La plupart des instrumens de musique des Chinois démontrent d'ailleurs, par le principe de leur construction, que l'objet principal est chez eux la succession des sons. C'est le *pien-king*, composé d'une certaine quantité d'équerres de pierre sonore appelée *pierre de Yu*: ces équerres sont accordées dans

l'ordre des sons de l'échelle, et le musicien les frappe alternativement avec un seul petit maillet ; ce sont le *cheng-king* et le *soung-king*, instrumens du même genre, formés d'une réunion de cloches et de clochettes de diverses dimensions et intonations, et qu'on frappe aussi avec un seul marteau ; c'est le chat ou le tigre de bois de Kieou, qui porte sur son dos vingt-sept chevilles sonores accordées par demi-tons égaux, et qu'on frotte alternativement avec une petite planchette pour en tirer des sons ; c'est le *koan-tsée*, espèce de flûte de Pan dont les tuyaux résonnent alternativement ; c'est le *siao*, instrument du même genre et à tuyaux inégaux ; enfin, c'est le *tché*, dont les vingt cordes de soie sont mises en vibration l'une après l'autre par une plume. Le *yo* et le *ty*, sortes de flûtes traversières dont les Chinois font usage, sont construits de manière que le passage d'une gamme dans la même gamme transposée ne peut même s'opérer sur un seul instrument, et que les musiciens doivent être pourvus d'autant de flûtes qu'il y a de gammes transposées. Le P. Amiot nous apprend que dans un orchestre composé de beaucoup d'instrumens, on voit souvent les musiciens ne donner qu'un ou deux sons, auxquels succèdent ceux des autres instrumens ; et ainsi alternativement. Dans les chants en chœur, toutes les voix sont à l'unisson ou à l'octave.

Si l'expression passionnée domine dans la musique de l'Inde, c'est le contraire dans les mélodies chinoises : celles-ci, graves, monotones comme le peuple qui les a imaginées, ont je ne sais quoi de vague et d'affadissant pour l'oreille d'un Européen. Quelle que soit la singularité des successions qui résultent de la nature de la gamme, elle ne suffit pas pour dissiper l'impression d'ennui que ces mélodies développent. La musique des Chinois est le produit nécessaire de l'organisation et des mœurs de ce peuple : elle ne peut être bonne que pour lui. Les auteurs de traités de musique cités par Amiot [1] considèrent le calme et la gravité comme une des qualités les plus nécessaires pour la bonne exécution de la musique. L'un de ces auteurs dit, en parlant de l'art de jouer du *kin* : « Ceux qui veulent en tirer des sons capa-
« bles de charmer l'oreille, doivent avoir une contenance grave, et un exté-
« rieur bien réglé ; ils doivent le pincer légèrement, et le monter sur un ton
« qui ne soit ni trop haut ni trop bas. » Le prince Tsai-yu, de la dynastie des *Ming*, qui a écrit un traité de musique, dit aussi, d'après un ancien auteur : « Ceux qui veulent jouer du *ché* doivent avoir les passions mortifiées,

[1] Mém. sur la mus. des Chinois, p. 57.

« et l'amour de la vertu gravé au fond du cœur; sans cela ils n'en tireront « que des sons stériles qui ne nous toucheront pas. » Je ne crois pas pouvoir mieux faire comprendre ce que peut être une musique basée sur de tels principes, que de donner pour exemples deux des plus célèbres mélodies de la Chine. La première (fig. 3 des planches de musique) est composée dans le système de la gamme complète; l'autre (fig. 4) n'a que cinq notes. Beaucoup de mélodies chinoises sont composées dans cette gamme tronquée dont on a ôté les deux *pien* ou demi-tons.

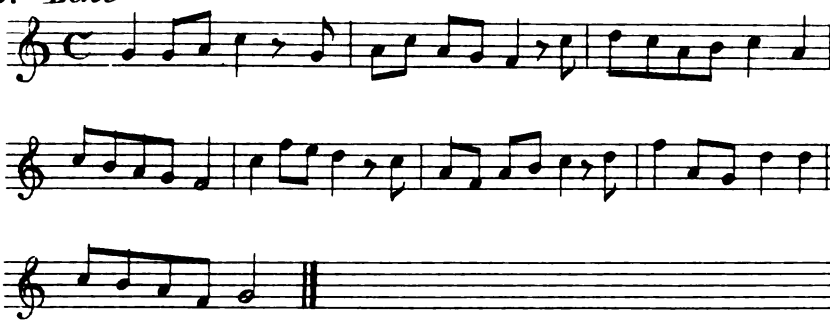
Amiot a gardé le silence sur l'existence d'une notation de la musique à la Chine, comme sur beaucoup d'autres choses importantes; plusieurs écrivains en ont tiré la conséquence que les Chinois ne connaissent rien de semblable : c'est une erreur qu'il est bon de ne pas laisser subsister. Dans la liste des livres originaux cités par le missionnaire comme ayant été les sources où il a puisé ses renseignemens, il en est plusieurs qui traitent spécialement de la notation usitée pour divers instrumens. M. Klaproth possède un de ces ouvrages : c'est un traité de l'art de jouer du *kin*, et de la notation de la musique pour cet instrument. Je l'ai examiné avec attention, et j'y ai reconnu que cette notation, bien différente du système hindou, n'est pas prise dans les caractères de la langue chinoise, mais se compose de signes particuliers dont l'ensemble paraît offrir beaucoup de complication. Sans doute le P. Amiot, rebuté par les difficultés d'analyse de ce système de notation, n'aura pu en comprendre le mécanisme et aura cru pouvoir n'en point parler. Cela est d'autant plus vraisemblable que la notation du *kin* paraît être particulière à cet instrument, et qu'il y a lieu de croire que les Chinois ont d'autres notations pour le *cheng* et le *ché*. En présence de ces multitudes d'hiéroglyphes, la patience du missionnaire se sera lassée, et le courage lui aura manqué. Il est douteux que ces mystérieuses notations soient jamais connues des Européens, car le savoir le plus profond dans la langue chinoise est insuffisant pour en débrouiller le chaos. A l'examen du traité de la notation du *kin*, MM. Klaproth et Abel de Rémusat m'ont déclaré plusieurs fois qu'ils n'y trouvaient aucune analogie avec les signes de l'écriture chinoise et qu'ils n'y comprenaient rien. Le temps m'a manqué pour faire sur cet objet des études qui m'en auraient peut-être fait découvrir le mécanisme.

Air CHINOIS,

tiré des Collections d'Amiot

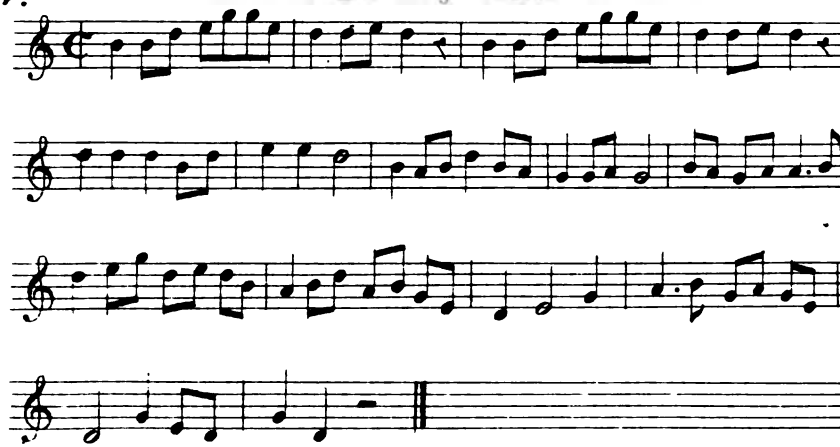
Manuscr. de la Bibliothèque royale.

3. *Lent*



TSIN FA.

4.



ANTIQUITÉ.

MUSIQUE DES ÉGYPTIENS, DES HÉBREUX, ET DES AUTRES PEUPLES DE L'ORIENT.

La musique des Hébreux a été l'objet de discussions fort vives entre beaucoup de savans et de littérateurs des dix-septième et dix-huitième siècles. Ugolini a recueilli dans son *Trésor de l'Antiquité sacrée* une partie des dissertations qui ont été faites sur ce sujet, et en a formé un très gros volume in-folio. Tant de travaux entrepris par des hommes qui possédaient une érudition profonde semblent promettre des lumières suffisantes pour arriver à une connaissance parfaite de l'art musical des Juifs ; mais, après avoir lu tous ces ouvrages, on acquiert la conviction que leurs auteurs n'ont fait que de véritables logomachies, des dissertations à vide, où la première chose qui manquait était la matière à disserter.

Il ne reste rien du peuple hébreu ; rien qu'un livre sacré, un pays vide de monumens, et des individus épars sur la surface de la terre, sans liens de langage ni de mœurs. Des arts qu'il cultivait autrefois nous ne savons que ce que nous apprennent quelques phrases obscures de la Bible : c'est sur ces phrases, sur de simples mots même, que Mersenne, Kircher, Van Til, Lund, Calmet, Pfeiffer et beaucoup d'autres se sont consumés en doctes élucubrations, pour arriver à la conclusion inévitable qu'ils ne savaient rien de cette musique, et pour mettre à nu la vanité de leurs citations hébraïques et grecques.

Pouvait-il en être autrement? Non, sans doute ; car non seulement la plupart de ces écrivains manquaient de connaissances suffisantes dans l'art sur lequel ils écrivaient, mais aussi ils s'obstinaient à chercher les matériaux de leurs travaux dans *l'écriture sainte*, dont les expressions relatives à la musique n'ont point encore de synonymie certaine. Ces auteurs savaient bien que, pendant sa longue captivité en Égypte, le peuple juif avait dû prendre des notions de toutes choses dans ce pays, alors le plus avancé dans la civilisation de tous ceux qu'on connaissait. Car d'imaginer que, dans leurs déserts, ces pâtres arabes eussent déjà des arts quelque peu perfectionnés, et qu'ils les eussent apportés chez les Égyptiens, il n'y a pas moyen. Mais à l'époque où Van Til et Kircher et Mersenne écrivaient, l'Égypte était peu ou plutôt mal connue, et l'on n'en pouvait tirer que fort peu de secours pour la musique des Hébreux. Ils aimèrent mieux se livrer au plaisir des conjectures que d'attendre, de la connaissance des faits mieux observés qu'ils ne l'avaient été jusqu'à eux, des lumières dont d'autres auraient profité. Qu'en est-il arrivé ? c'est que, de tous

leurs écrits il n'y a rien, absolument rien dont on puisse se servir pour arriver à la vérité sur la musique de ces anciens peuples.

Diodore de Sicile dit que les Égyptiens méprisaient la musique, et qu'ils la considéraient non seulement comme inutile, mais comme nuisible aux hommes. Quelques historiens venus après Diodore l'ont copié dans cette assertion; mais le témoignage de ces écrivains est contredit par Hérodote, plus ancien qu'eux, par Platon, et par les biographes de Pythagore, qui nous disent que ce philosophe apprit des prêtres de l'Égypte l'arithmétique, la géométrie et la musique. A défaut d'Hérodote, de Platon et de Pythagore, nous avons acquis la preuve, dans ces derniers temps, que les Égyptiens aimaient la musique et qu'ils en faisaient un fréquent usage, par la multitude d'instrumens qui figurent sur tous leurs temples, par les peintures des tombeaux des rois, et par les instrumens mêmes qui ont été retrouvés dans les hypogées.

Ces monumens nous révèlent un fait non moins certain, non moins interessant; c'est que l'art musical devait être dans un état d'avancement chez un peuple qui avait conçu le système de construction des instrumens que nous y remarquons, quelle que fût d'ailleurs la nature de son échelle musicale. On peut affirmer que les Égyptiens avaient porté cette partie de l'art beaucoup plus loin qu'aucun autre peuple de l'antiquité. Ce n'est que dans ces derniers temps qu'on a pu acquérir la conviction de cette vérité, car nos connaissances positives sur l'Égypte n'ont commencé qu'après l'expédition française dans ce pays. Malgré les courageuses recherches de Norden et de Pocoke, voyageurs instruits et consciencieux, nous savions peu de chose concernant cette terre classique; les vieilles erreurs de Kircher et les érudites conjectures de Jablonski n'étaient pas des obstacles médiocres à l'introduction parmi nous de la science des faits à l'égard du royaume de Sésostris. Il ne fallut pas moins que la gigantesque entreprise de Napoléon pour nous conduire enfin dans une bonne route, et pour nous donner de meilleures notions. Ce n'est pas que l'ouvrage publié par Denon, ni même la grande description de l'Égypte exécutée par les ordres du gouvernement français, soient sur toutes choses d'une exactitude à l'abri de tout reproche; mais du moins ces relations ont mis à notre portée une quantité considérable de documens d'une haute importance ignorés auparavant, et ont éveillé la curiosité des voyageurs qui, récemment, ont complété nos connaissances par des observations plus minutieuses. Si quelque chose peut nous consoler des dévastations que la barbarie européenne

est allée porter en Égypte sur des monumens que les siècles avaient respectés, c'est du moins la certitude de posséder à peu près tous les renseignemens que nous pouvions désirer sur les mœurs et les arts d'un peuple singulier qui tient une grande place dans l'histoire.

Aucune analogie n'existe entre les instrumens de musique des anciens habitans de l'Égypte et ceux de l'Inde ou de la Chine; il suffit de jeter un coup-d'œil sur les sculptures des temples et sur les peintures des tombeaux pour être convaincu que les systèmes de musique de ces contrées avaient pour base des principes tout différens. Tout se réunit, et dans le témoignage des écrivains de l'antiquité, et dans les monumens, pour démontrer que la harpe est originaire de la Syrie et de l'Égypte [1]. Cet instrument apparaît sous diverses formes sur les bas-reliefs qui ornent les temples, dans les peintures, et même dans quelques débris qui ont été retrouvés, encore montés de leurs cordes, dans des tombeaux. Tantôt c'est un trigone ou harpe à trois côtés montée de cordes obliques; tantôt c'est un corps semi-circulaire dont les cordes sont attachées verticalement; tantôt, enfin, c'est un corps d'instrument assez semblable à celui de notre harpe, et que des musiciens jouent de la même manière. Le voyageur Bruce avait trouvé la figure d'un de ces derniers instrumens dans un tombeau, et en avait donné un dessin fort inexact reproduit par Burney dans son histoire de la musique [2]; depuis lors, cette figure et plusieurs autres du même genre ont été représentées d'une manière beaucoup plus satisfaisante dans la grande *Description de l'Égypte*.

Porphyre, dans sa lettre à l'Égyptien *Ambon*, nous a fait connaître le nom générique de ces harpes dans la langue égyptienne : ce nom était *teouoini*; l'écrivain grec l'a altéré en l'écrivant *tebouni* [3]. Ce nom, *teouoini* était à l'égard des harpes, ce que celui de *lyre* était chez les Grecs : celui-ci s'appliquait également à la *cythare*, à la *cholys*, à la *sambuque* et à plusieurs autres variétés. Les noms particuliers des diverses espèces de harpes de l'Égypte nous sont

[1] J'ai donné d'amples éclaircissemens sur l'origine orientale des harpes, dans un morceau historique inséré au deuxième volume de la *Revue musicale*.

[2] Tome 1er, pl. VIII.

[3] On peut consulter à ce sujet des notes intéressantes de Thomas Gale, sur le traité des mystères, de Jamblique (p. 215), la dissertation de Jablonski sur les mots égyptiens employés par les écrivains de l'antiquité (*in Opuscula*, t. 1er, p. 344); et, le mémoire de M. Villoteau *sur les diverses espèces d'instrumens de musique qu'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monumens de l'Égypte*.

inconnus. Nous savons seulement que ces instrumens étaient montés de cordes de boyaux, car une harpe en bois, qui fait partie du musée égyptien de Paris, avait encore quelques morceaux de cordes de cette espèce, quand on la trouva dans un hypogée, et on lui a laissé ces fragmens, qui ne diffèrent des cordes modernes que par une dessication excessive qui les fait réduire en poussière quand on les presse entre les doigts. Il paraît que ces cordes étaient faites avec des intestins de chameau ; c'est encore ainsi qu'on les fait dans le pays ; on leur donne le nom de *qols*.

La lyre à cordes droites se rencontre aussi sur les monumens de l'Égypte ; les instrumens de cette espèce qu'on y voit sont montés de trois ou de quatre cordes. Au-delà de la première cataracte du Nil, habite une population qu'on appelle Barâbras ou Berbères, qui a conservé la lyre antique montée de cinq cordes, dont elle se sert pour accompagner le chant. Des individus de cette tribu vont souvent au Caire pour y servir en qualité de domestiques, et ils y portent toujours leur instrument favori. Cette lyre dès Barâbras est appelée *kesser ;* les Éthiopiens lui donnent le nom de *kissar,* et les habitans de la basse Égypte la nomment *qytarah Barbaryeh*, c'est-à-dire, *cithare des Barâbras*. Doit-on conclure de l'existence de la lyre en Égypte, qu'elle est originaire de ce pays, d'où elle aurait passé en Grèce, ou bien que les Grecs en sont les inventeurs? j'avoue que je penche pour cette dernière opinion, et je crois que les instrumens dépourvus de manche et à cordes droites sont originaires de l'Occident, comme ceux qui ont des tables d'harmonie et des cordes obliques le sont de l'Orient. Cette question n'est pas aussi frivole qu'on pourrait le croire, car elle tient à tout un système de musique, comme je le ferai voir par la suite. Quant aux origines fabuleuses, elles ne manquent pas à la lyre : Homère en attribue l'invention au Mercure grec ; Apollodore en fait inventeur le Mercure égyptien ou trimégiste. Suivant ce dernier écrivain, le dieu se promenant sur les bords du Nil, après que le fleuve fut rentré dans son lit, heurta du pied contre une tortue qui était restée sur la terre, qui s'y était desséchée, et dont les fibres devenues sonores résonnèrent dans ce choc. Mercure, étonné du phénomène, prit dans ses mains cet instrument naturel et le perfectionna. Chez tous les peuples, ce sont les dieux qui ont fait don de la musique aux humains, et cet art est le seul qui ait une origine céleste.

Un autre instrument d'une forme et d'un usage remarquables appartient à l'Égypte et à la Syrie : c'est celui qui est désigné dans les versions grecques et latines de la Bible sous le nom de *psaltérion*. Sa forme est celle d'une harpe

trigone renversée sur une caisse sonore, et montée de cordes obliques de métal ou de boyaux qu'on frappait avec de légères baguettes. Ptolémée, mathématicien célèbre et écrivain grec sur la musique, né à Naucratès, dans le Delta, et qui vivait à Peluse dans le deuxième siècle de l'ère chrétienne, a donné dans ses Élémens harmoniques la figure de cet instrument, dont il s'est servi pour la démonstration des rapports arithmétiques des sons par les longueurs des cordes. Il lui donne le nom de *canon* [1] : les Arabes appellent encore les variétés du psaltérion du nom générique de *qanon*. C'est ce même instrument qui, transporté en Europe par les Croisés, au moyen âge, est devenu le type de l'épinette, du clavecin et des autres instrumens à cordes et à clavier. Dans une ordonnance du mois de mai 1364 qui fait connaître les noms et l'emploi des musiciens ou ménestrels de la chambre du roi de France Charles V, on voit que l'un d'eux, nommé Jehan Tonet de Rains (Reims), jouait du *demi-canon*. Ce demi-canon est la petite espèce désignée aujourd'hui par les Arabes sous le nom de *santir*, ou *pisantir*, et quelquefois, par contraction, *psantir*. De ces noms, les Grecs ont fait *psalterion*, et les écrivains du moyen âge *saltérion*, *saltère* et *psaltère*. Au chapitre des *ménestrels* de l'ordonnance sur le réglement de l'hôtel de Louis X, roi de France, datée de 1315, on trouve un Leborne, joueur de psaltérion. Les Qobtes, descendans des anciens habitans de l'Égypte, appellent encore *pipsalterion* un instrument polycorde propre à accompagner la voix.

Les sculptures qui décorent les temples de l'Égypte, les peintures des tombeaux, et les fouilles entreprises depuis vingt-cinq ou trente ans, ont fait connaître l'existence d'un troisième instrument qui appartient aux Égyptiens, aux Arabes et à différens peuples de l'Asie : cet instrument, dont la caisse sonore est surmontée d'un manche, est aujourd'hui connu en Égypte sous le nom d'*eoud*. Bien que borné à un petit nombre de cordes, cet instrument démontre, aussi bien que les harpes de diverses formes et le psaltérion, l'existence d'une échelle musicale étendue chez les Égyptiens, et le fréquent usage qu'on en faisait; car il offrait la possibilité de varier les intonations des cordes par les diverses positions des doigts sur le manche. Aucun instrument de ce genre n'a existé chez les Grecs ni chez les Romains : je ferai voir plus loin que l'absence de cet instrument, et en général de ceux qui sont montés de beaucoup de cordes dans la haute antiquité grecque et romaine, était la

[1] La figure du canon se trouve dans un manuscrit des élémens harmoniques de Ptolémée, qui est à la Bibliothèque du Roi à Paris, coté 245 in-fol.

conséquence nécessaire d'un système de musique tout différent de celui des Égyptiens et des autres peuples orientaux.

Les Égyptiens avaient aussi diverses sortes de flûtes, parmi lesquelles on en remarquait une semblable à notre flûte traversière, ainsi que des *sistres*, instrument de percussion qui différait des crotales des autres peuples en ce qu'il était composé de plusieurs tiges métalliques, de diverses longueurs, qui rendaient des sons différens lorsqu'on les frappait en agitant tout l'instrument. Je ne crois pas devoir entrer dans plus de détails sur ces flûtes ni sur ces *sistres*, parce qu'ils sont de peu d'importance à l'égard du système de musique des Égyptiens.

Nous savons par Athénée que l'*hydraule* ou orgue hydraulique fut inventé sous le règne de Ptolémée Évergètes par Ctésibius d'Alexandrie. Les renseignemens donnés par le mathématicien Héron ne sont pas assez clairs pour nous faire comprendre ce que pouvait être cet instrument, ni de quelle manière l'eau servait à l'émission du son. Au reste cela est de peu d'importance à l'égard des connaissances musicales des Égyptiens ; car, après la conquête de leur pays par Alexandre et sous la domination de ses successeurs, les habitans de l'Égypte perdirent une partie de leurs arts originaux : les Grecs commencèrent alors l'œuvre de leur dégénération.

J'ai dit qu'avant les récentes découvertes faites en Égypte dans les derniers temps, il était à peu près impossible de se former une idée juste de la musique des Égyptiens, et conséquemment de celle des Hébreux : aujourd'hui, cela est devenu beaucoup plus facile. Je ne consulterai donc ni les traducteurs ni les commentateurs de la Bible pour savoir ce qu'étaient les instrumens désignés dans la langue des Juifs par les noms de *kinnor*, *nebel*, *minnim*, *michol* et *schelasim* ; je ne croirai pas plus ceux qui me diront que le premier appartenait à une harpe, que ceux qui m'assureront que son nom indiquait une cythare, un luth, un violon, et ainsi des autres ; car, à défaut de renseignemens exacts et de monumens, la fantaisie seule pouvait faire adopter l'un de ces instrumens plutôt que l'autre. Tout ce que nous savons, c'est que *kinnor* était chez les Juifs un nom générique comme *teoubini* ou *tebouni* chez les Égyptiens ; il désignait en général un instrument de l'espèce des harpes. Quant au *nebel*, on ne peut douter que ce nom a désigné le trigone à cordes obliques, et qu'il a été l'équivalent du *nablum* des Syriens et des Phéniciens[1].

[1] On peut voir sur ce sujet un article que j'ai donné dans le deuxième volume de la *Revue musicale* (t. II, p. 337).

Mais là se bornent nos connaissances sur la nature des instrumens hébreux ; pour en savoir davantage, nous sommes obligés d'examiner ce qu'étaient les instrumens chez les Égyptiens, et ce qu'ils sont encore aujourd'hui ; car les Juifs ont tout appris des Égyptiens. L'historien hébreu Philon, et Clément d'Alexandrie ne mettent pas en doute que Moïse n'eût appris la musique en Égypte. Ainsi, nous ne pouvons douter que le psaltérion et un instrument du genre du luth n'aient été en usage chez les Juifs, puisqu'ils se rencontrent sur tous les monumens de l'Égypte, et que la plupart des peuples de l'Orient s'en servent encore ; mais que l'instrument à manche ait été le *schelasim*, comme Prinz l'affirme dans son histoire de la musique ; que *magrepha* ou *migrepha* ait désigné, suivant l'opinion de quelques autres écrivains, le psaltérion, c'est ce que nous ne savons pas, ce que nous ne pourrons jamais savoir, n'ayant pour nous instruire que la Bible, qui ne s'explique pas et qui n'indique que des noms.

A l'égard des traducteurs et des commentateurs qui ont rendu le mot hébreu *ugabh* par celui d'*orgue*, et qui ont parlé de l'existence du violon chez les Juifs, je dirai d'abord qu'il n'y a aucune trace sur les monumens de l'Égypte de quelque chose qui ressemble au premier de ces instrumens, et que les conjectures qu'on peut faire à ce sujet n'ont aucune espèce de valeur. Je ferai remarquer ensuite qu'on ne trouve rien dans l'antiquité qui puisse faire croire à l'existence du violon ni d'aucun instrument à archet chez les peuples orientaux. L'archet est originaire du Nord et de l'Occident : si on le trouve aujourd'hui chez les Arabes et dans la Perse, c'est que les Francs en ont doté l'Orient, comme ils en ont rapporté le luth et le psaltérion. Je ferai voir tout cela dans la suite.

Si je me suis étendu longuement sur les instrumens de l'Égypte, de la Judée, et de l'Arabie, c'est que je n'avais que ce moyen pour faire comprendre ce qui me reste à dire du système général de la musique des peuples qui habitaient et qui habitent encore ces contrées. Tous ces instrumens sont montés d'un grand nombre de cordes ; ils indiquent donc l'usage habituel d'une échelle musicale étendue, et vraisemblablement aussi d'intervalles plus petits que ceux qui divisent la gamme des Européens. Ce trait est caractéristique dans la musique de l'Orient, et particulièrement dans celle des Égyptiens et des Arabes : mais ce n'est que par induction que nous pouvons parvenir à une connaissance approximative de l'ancien état de cette musique. Parmi la multitude de débris que les explorations récentes de l'Égypte ont fait tomber dans

nos mains, il ne s'est trouvé malheureusement aucuns fragmens de manuscrits qui eussent la musique pour objet. Pas une mélodie n'a échappé aux ravages du temps; mais il y a tant d'analogie entre les formes des anciens instrumens et l'état actuel de la musique, sur le sol arrosé par le Nil, qu'il n'y a peut-être pas de témérité à dire que le système ancien vit encore dans le moderne.

Au milieu de l'Égypte existe une tribu, reste malheureux et presque ignoré des anciens habitans de ce pays : cette tribu est celle des Qobtes. Dans sa langue on a retrouvé récemment la langue des Égyptiens de l'antiquité, et l'on a pu, à l'aide des élémens qu'on y a puisés, expliquer les monumens tracés sur les papyrus en écriture démotique ou populaire, bien que celle-ci diffère essentiellement par sa forme des caractères qobtes, dont l'analogie avec ceux de la langue grecque est sensible. Or, si le peuple originaire de l'Égypte a conservé, après tant de siècles, sa langue primitive, malgré le mélange des populations étrangères au pays et la longue domination de celles-ci, n'est-il pas présumable que ce même peuple a aussi gardé le système de sa musique antique? Il ne s'agit ici, il est vrai, que d'une simple conjecture; mais j'espère pouvoir lui donner quelque poids par les observations qui vont suivre.

Quiconque a voyagé en Orient et a eu occasion d'entendre exécuter de la musique par des chanteurs arabes, persans ou arméniens, ou bien qui a assisté au service divin dans les monastères des chrétiens grecs, dans les églises des Qobtes ou dans les synagogues des Juifs; quiconque, enfin, à défaut d'audition, a lu avec attention l'ouvrage de M. Villoteau sur l'état actuel de la musique en Égypte, aura remarqué sans doute la multitude d'ornemens dont les mélodies sacrées ou profanes sont surchargées chez tous ces peuples. Ces ornemens embrassent en général une échelle étendue, et font passer avec rapidité la voix du grave à l'aigu et de l'aigu au grave, ce qui, au premier aspect, et abstraction faite des circonstances de tonalité et de division des intervalles de la gamme, donne à toute la musique orientale un caractère distinctif assez étrange pour l'oreille d'un Européen.

Ces ornemens, dont les peuples de l'Orient font usage dans leur musique, ne ressemblent pas à ceux de la musique moderne qu'on entend sur les théâtres de France ou d'Italie : ceux-ci ont par eux-mêmes une certaine forme mélodique qui se substitue à la forme simple, sans altérer le mouvement ni la mesure, et les chanteurs qui en sont les plus prodigues ne les introduisent

dans le chant qu'à de certains passages et dans des positions presque convenues. Il n'en est pas de même à l'égard des musiciens de l'Arabie, de la Perse, de l'Égypte ou de la Syrie; car ceux-ci ne passent pas une note de la mélodie sans y ajouter de petits tremblemens de voix qui leur sont particuliers, des trilles, des groupes, des fragmens de gammes chromatiques ascendantes ou descendantes, de telle sorte qu'il est presque impossible de reconnaître sous cet amas de notes la mélodie primitive; ou plutôt, il n'y a point de mélodie primitive indépendante de ces ornemens, ceux-ci faisant nécessairement partie de toute espèce de chant. Il suit de là qu'une seule phrase se prolonge quelquefois au delà de toutes les bornes raisonnables, et qu'une seule syllabe est soutenue pendant plusieurs minutes pour donner le temps au gosier du chanteur de s'exercer. C'est ainsi que les Qobtes emploient plus de vingt minutes à chanter une seule fois le mot *alleluia* : d'où l'on peut comprendre que leurs offices religieux doivent être d'une longueur excessive. Telle est la fatigue qu'ils en éprouvent que n'ayant pas la permission de s'asseoir ni de s'agenouiller pendant toute la durée de l'office divin, il leur serait impossible de se soutenir debout, s'ils n'avaient la précaution de poser sous leur aisselle une longue béquille nommée *e'kas* [1]. Platon nous apprend que les prêtres d'Égypte chantaient des hymnes sur les sept voyelles en l'honneur d'Osiris : le chant des Qobtes paraît être une dérivation de ces hymnes de l'antiquité.

De l'usage constant d'un chant excessivement orné est résulté, comme une nécessité impérieuse, un système de notation de la musique absolument différent chez les peuples orientaux de ce qu'il a été en Occident chez les peuples de l'antiquité et de ce qu'il est chez les modernes. Chez ceux-ci, la mélodie étant originairement simple, il a fallu des signes pour représenter chaque son, parce que chacun de ces sons est d'une perception facile et offre un des élémens de la phrase; chez les peuples de l'Orient, au contraire, le son isolé passe à l'ouïe avec tant de rapidité qu'il n'en est pas remarqué, et qu'il se confond avec d'autres sons dans de certains groupes dont l'oreille est affectée comme si c'étaient des formes simples. Une telle musique a donc moins besoin de signes destinés à exprimer des sons isolés qu'elle n'en a d'une notation propre à représenter des collections de sons; car ces sons collectifs s'offrent à l'esprit comme autant de faits sonores qu'il y a entre eux de modes d'agrégation. C'est en effet ce qu'on remarque chez les moines grecs de l'Égypte, de la

[1] Villoteau, *État actuel de l'art musical en Égypte*, p. 300, édit. in-8.

Palestine et de la Syrie, chez les Arméniens et chez les Juifs orientaux. Je prie le lecteur de m'accorder ici toute son attention, car il s'agit d'un fait historique d'une assez grande importance, que je crois avoir découvert et pour lequel je vais me trouver en opposition non seulement avec tout ce qu'on a écrit sur cette matière depuis des siècles, mais même avec les traditions répandues dans toute l'église grecque de l'Orient et de l'Occident.

Saint-Jean de Damas, ou Damascène, l'un des pères de l'église, qui vécut dans le huitième siècle, est considéré dans toute l'église grecque de l'Orient comme le restaurateur du chant de cette église, et comme l'auteur d'un grand nombre d'hymnes qu'on chante encore. Mais ce n'était point assez de la portion de gloire qui paraît lui appartenir à cet égard, plusieurs auteurs ont aussi supposé qu'il fut l'inventeur de la notation singulière qui est en usage parmi les chrétiens grecs orientaux. Il est certain qu'au nombre des traités du chant de l'église grecque qu'on trouve en manuscrit dans l'Orient, il en est un qui semble fort ancien et qui porte le nom de Jean Damascène; mais dans l'explication des signes employés pour la notation de ce chant, il n'y a pas un mot qui puisse faire croire que le saint en soit l'inventeur. Nul doute que, trouvant dans la musique grecque une notation toute faite et d'un usage facile, il ne l'eût adoptée, si cette notation eût répondu à la nature des mélodies dont on faisait usage dans les églises et dans les monastères grecs de l'Égypte, de la Syrie et de la Palestine; mais la notation grecque, destinée à représenter une musique simple et rhythmée, ne pouvait s'appliquer à ces mélodies orientales, surchargées d'ornemens. Ainsi que je l'ai dit, ces ornemens du chant sont un type de l'Orient, tandis que le chant simple et syllabique appartient à l'Occident. Il fallait donc aux peuples orientaux une notation de groupes de sons, comme il en fallait une de sons isolés aux Grecs et aux Romains. Or, par cela même que la notation par groupes de sons était une nécessité pour la musique de l'église grecque de l'Égypte et de la Syrie, il n'est pas vraisemblable que cette notation n'ait pris naissance qu'au huitième siècle, ni que ce soit un moine de ce temps qui l'ait inventée. Je ne doute point qu'elle a appartenu à l'antique Égypte, et j'ai pour garant de mon opinion la similitude des signes de cette notation, attribuée faussement à saint Jean de Damas, avec ceux de l'écriture démotique ou populaire des anciens Égyptiens. Cette similitude a échappé aux recherches de tous les historiens de la musique : elle est assez curieuse pour que j'en donne ici quelques aperçus.

Dans le système de la notation du chant de l'église grecque, il n'y a pas

de *notes* proprement dites, c'est-à-dire de signes destinés à représenter tel ou tel son d'une gamme; car les Grecs ne connaissent pas de diapason fixe, ou de son modèle auquel se rapportent les autres. Il est vrai qu'il y a un point de départ pour tous les chants qui peut être considéré comme la note principale de toute espèce de chant, et d'après lequel tous les mouvemens de la voix se règlent; mais le chanteur prend ce son où bon lui semble, en raison de la gravité ou de l'élévation de sa voix.

Le son qui sert de point de départ dans une mélodie; celui qui, comme le disent tous les écrivains grecs, est *le commencement, le milieu et la fin de toute musique*, se représente par un signe qu'on nomme *ison*. Or, le signe de ce son est d'une ressemblance exacte avec celui de l'ancienne écriture démotique de l'Égypte qui répond au *delta* des Grecs. Le signe *oligon*, qui exprime une ascension de la voix de l'intervalle d'un ton, en commençant par l'*ison*, est l'un des caractères de la lettre N, en écriture démotique. L'*oxeia*, signe de l'ascension d'un son supérieur à l'*ison*, n'est autre que l'un des caractères de la lettre R dans la même écriture. Le *kouphisma*, signe du mouvement du troisième son au quatrième, est l'un des caractères de la lettre B. Le *petasthe*, ascension du quatrième au cinquième son, se retrouve dans plusieurs caractères de la lettre T de l'alphabet démotique. Le *pelasthon*, exprimant le mouvement ascendant du cinquième au sixième son, est exactement l'un des nombreux caractères qui, dans les papyrus, répondent au *sigma* des Grecs; le double *kentema*, ou double *esprit*, qui se combine avec beaucoup de signes de l'écriture démotique, exprime l'ascension du sixième son au septième. Le signe du mouvement ascendant de tierce est le *kentema* simple, qui est un fragment des caractères correspondans dans l'écriture démotique à l'*éta*, à l'*iota* et au *sigma* grec. Le mouvement de la voix descendant de l'*ison* ou tonique à la tierce inférieure s'exprime par l'*aporrhoë* qui, dans cette écriture répond à E; le signe du mouvement descendant du même son à la quinte inférieure était l'un des caractères de B.

Ces divers signes se combinent de plusieurs manières, ou, comme il est dit dans les *papadike* (Traités du chant de l'église grecque), *se composent* pour exprimer d'autres mouvemens de la voix. La multiplicité des signes composés pour exprimer le même mouvement ou intervalle n'est qu'apparente: chacune de ces compositions indique un genre d'ornement différent ajouté à l'intervalle radical des sons principaux. Tantôt c'est un fragment de trille, tantôt un groupe, tantôt enfin un traînement de la voix avec un certain trem-

blement qui ne se rencontre que dans la musique des prêtres grecs, des Juifs et des Arméniens. Ces différences n'ont point été saisies par M. Villoteau dans son travail, d'ailleurs excellent, sur la musique de l'église grecque; mais elles ont été expliquées d'une manière assez nette par M. Chrisantes de Madyte, professeur de musique grecque à Constantinople, dans le troisième chapitre de son *Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique* [1]; et aussi dans le septième chapitre du même ouvrage.

L'analogie des signes qui servent à mesurer la valeur des sons de la musique ecclésiastique grecque avec les caractères de l'ancienne écriture démotique des Égyptiens, n'est pas moins remarquable. Ces signes, qu'on appelle *muets* ou *grandes hypostases*, sont le *paraklétiké*, semblable à plusieurs caractères correspondans à P; le *ligisma*, l'une des lettres qui ont la valeur du *kappa* grec; le *kilisma*, autre caractère qui répond au *kappa*; le *gorgon*, autre caractère qui répond à la valeur du *kappa*; l'*argon*, semblable à l'un des caractères qui répondent à T; le *pegerma*, exactement semblable à l'un des caractères de l'*I*; enfin, les signes *hémiphonon* et *hemiphthoron* ne sont autres que la fleur du lotos diversement tournée. Les autres grands signes du rhythme et de la mesure des sons se composent des caractères dont il a été parlé précédemment, diversement combinés et tournés [2].

Après cette analyse sommaire du système de notation de la musique ecclésiastique grecque, et la comparaison de ses signes avec ceux de l'écriture démotique des anciens Égyptiens, est-il permis de douter que cette notation fut celle de ce peuple de l'antiquité, et que Jean Damascène n'en est pas l'inventeur? je ne le pense pas. Chez les Grecs, chez les Romains, les caractères de l'alphabet, disposés de diverses manières, servaient pour la notation de la musique; il en fut de même pendant une partie du moyen âge. Les livres de chant des églises d'Éthiopie et des prêtres de l'Abyssinie sont encore notés aujourd'hui avec les caractères de la langue *amara*, et l'usage de ces livres notés paraît remonter aux premiers temps de la chrétienté: pourquoi donc les Égyptiens de l'antiquité n'auraient-ils pas aussi fait usage des riches variétés

[1] Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Paris, 1821, in-8°.

[2] On peut se convaincre de la réalité des similitudes signalées ici, par la comparaison des signes de la notation de la musique ecclésiastique grecque, donnée par M. Villoteau (*Descript. de l'Égypte*, t. 14, p. 381-394, édit. in-8°), avec l'alphabet démotique des Égyptiens, publié par M. Champollion, jeune (*Système Hiéroglyph. des anciens Égyptiens*).

de leur alphabet démotique pour noter leurs mélodies ? Pourquoi cette notation ne se serait-elle pas conservée dans la musique des premiers chrétiens orientaux ? d'ailleurs, puisqu'il est démontré que Jean de Damas n'a point inventé les signes de la notation musicale de l'église grecque, quelle apparence y a-t-il qu'au huitième siècle, alors que l'ancien alphabet démotique de l'Égypte avait disparu pour faire place à l'alphabet qobte, dérivé du grec; quelle apparence, dis-je, qu'il ait été rechercher d'une manière arbitraire, dans une écriture oubliée, les signes d'une notation qui aurait été inconnue jusqu'alors? Nul doute, selon moi, que cette notation s'était conservée, et qu'elle avait été introduite dans le chant de l'église grecque long-temps avant lui.

Et remarquez l'importance de la découverte de cette ancienne notation. De ce qu'elle ne peut s'appliquer qu'à une musique surchargée de mouvemens de voix et d'ornemens, il suit nécessairement que la musique actuelle de l'église grecque, et de quelques peuples de l'Afrique, nous donne une idée exacte de ce qu'était l'ancienne musique de l'Égypte. Dans l'exécution de leurs chants sacrés, les prêtres grecs, les Qobtes, les Éthiopiens, les Arméniens, les Juifs, parcourent souvent avec rapidité une grande étendue de sons; cela coïncide avec la forme des instrumens de musique qu'on voit sur les monumens de l'antiquité égyptienne. Toute la musique de l'Afrique et d'une partie de l'Asie tire son origine de cette antiquité, et en a conservé le caractère : écoutez le chant arabe, le chant du faqyr, la mélodie qui s'exhale du haut des minarets pour la convocation des Musulmans, c'est toujours le même système d'accentuation et de vocalisation ; système qui se conserve encore dans son caractère primitif, et qui paraît inhérent à ces vieilles contrées. On verra plus loin comment, oubliant leur propre musique encore rude et grossière, les Croisés rapportèrent de la Palestine et de la Syrie dans notre Europe cet art si nouveau, si séduisant pour leur oreille, et quels furent les effets qui résultèrent de son introduction dans les chants de l'église latine et dans les mélodies des Trouvères.

J'ai dit que la musique des Hébreux est née en Égypte : il en est une preuve qui n'a pas été remarquée, parce que personne n'a songé à l'origine antique de la notation de la musique ecclésiastique des Grecs; cette preuve se trouve dans la ressemblance remarquable de la plupart des accens musicaux des Juifs orientaux avec les signes de cette notation. Ces accens, sont bien différens de ceux du chant en usage dans les synagogues de l'Europe.

Remarquons d'abord qu'ils n'ont aucune analogie avec les caractères

de l'écriture hébraïque ; tandis qu'ils en ont une très sensible avec quelques uns de ceux de l'écriture démotique de l'ancienne Égypte. Par exemple, le *maygaf*, signe de jonction de deux sons, est exactement le même signe que l'*oligon* de la musique de l'église grecque et que l'un des caractères répondant à la lettre N de l'écriture égyptienne ; l'accent *tebyr*, ou *brisé*, a la forme d'un des caractères de L dans la même écriture ; *Dargha* (*degré*) est la même chose que l'*aporrhoé* de la notation grecque et que l'E égyptien ; le *paser* (*semeur*) est le *pelaston* de la musique grecque et l'un des caractères de S retourné ; *pachta* (*extenseur*), qui est un accent de durée des sons, a la même forme que *apté*, signe de valeur des sons dans la notation de l'église grecque, et que l'un des caractères de M dans l'alphabet démotique des Égyptiens ; *jetyb* (*retourné*) est un des caractères de D du même alphabet ; *sagef ghadol*, émission puissante de la voix dans une grande étendue de sons, est un des caractères de T ; enfin, *telicha ghedola*, *talcha* et *qarne farah* sont évidemment des fragmens et des compositions de la fleur de lotos, comme les signes des tons et de leurs mutations dans la musique ecclésiastique grecque.

Que si nous jetons les yeux sur la notation musicale des Arméniens, nous remarquerons aussi que les signes de cette notation n'ont point d'analogie avec les caractères de l'écriture arménienne, tandis qu'il y en a une sensible avec ceux de l'alphabet démotique de l'antique Égypte, avec les signes de la notation ecclésiastique grecque et avec les accens musicaux des Juifs d'Orient. Un certain patriarche arménien, nommé *Mesrop*, passe pour avoir trouvé d'une manière miraculeuse, au quatrième siècle, et ces signes et les chants qu'ils expriment ; mais tout cela sort de la source commune. Si quelques différences se font remarquer dans la musique des peuples dont je viens de parler, elles tiennent au mode d'exécution plutôt qu'à l'esprit de l'art : cet esprit est uniforme, et malgré les altérations partielles de quelques signes des notations diverses, celles-ci, concourant au même objet, laissent toutes apercevoir le type commun. Il y aurait lieu d'être étonné que toutes ces analogies eussent échappé aux investigations des historiens de la musique, si les connaissances que nous avons acquises sur l'ancienne Égypte ne dataient d'hier.

Nous pouvons, par induction, connaître le caractère général de l'ancienne musique des Égyptiens et des Hébreux, ainsi que le système de la notation de cette musique ; les monumens nous éclairent sur les formes, les usages de leurs instrumens, et la composition de leurs concerts ; mais nous sommes dans une ignorance complète à l'égard de l'échelle musicale de ces peuples et de

tout ce qui concernait leur tonalité. Car il ne faut pas croire que les huit modes du chant de l'église grecque nous donnent une idée de cette tonalité. Il est vraisemblable que ces modes ont été formulés à l'imitation des anciens modes grecs, mais avec quelque altération dans leur caractère primitif. Peut-être cette application des formules de l'ancienne musique grecque à la mélodie des anciens Égyptiens est-elle la part réelle que saint Jean Damascène a eue dans la réforme du chant de l'église grecque : quoi qu'il en soit, il est certain que les noms de ces modes sont grecs (dorien, lydien, phrygien, mixolydien, etc., etc.).

S'il reste encore aujourd'hui quelque trace de l'ancienne tonalité de la musique égyptienne, c'est sans doute dans la mélodie des Qobtes qu'il faut les chercher, ainsi que dans les trois modes de la musique Éthiopienne. La tonalité de ces deux genres de musique a beaucoup d'analogie : si l'effet en est différent, c'est à cause du mode d'exécution. Les prêtres abyssins ont une certaine vivacité d'intelligence et d'organisation physique qui se fait remarquer dans tout ce qu'ils font; tandis que les Qobtes, tristes et malheureux débris d'un peuple dégénéré par un long esclavage, portent dans toutes leurs actions une lenteur, une nonchalance assoupissantes. Suivant les traditions de l'église éthiopienne, saint Yared, vénéré dans le pays, aurait trouvé d'une manière miraculeuse et par l'inspiration du saint Esprit, les trois modes de la musique. C'est l'histoire de Mesrop et du chant arménien; c'est celle de toutes choses chez les peuples de l'Orient. Ces trois modes ont un caractère uniforme; ils ressemblent à notre mode mineur dont on aurait retranché la note sensible. Ils ne diffèrent entre eux que par leur degré d'élévation et par l'étendue de leur échelle. Ainsi, quoique le mode *gues* réponde à notre ton de *la* mineur, et que le mode *esel* soit en *sol* mineur, les mélodies de celui-ci embrassent une plus grande étendue et s'élèvent plus haut. Les Qobtes ont dix tons ou modes dont ils savent discerner les différences; mais, à l'oreille d'un européen, toutes ces différences se confondent dans une seule mélodie. Le mode mineur y domine, mais quelquefois le mode majeur s'y introduit d'une manière arbitraire, en apparence, et la voix s'élevant peu à peu semble réunir plusieurs tons ensemble. Que si, après qu'une mélodie est achevée, on en demande une d'un autre ton à un chanteur qobte, celle qu'il fera entendre produira exactement la même sensation que la première à l'oreille de l'étranger, mais non pas à la sienne.

Au reste, il est bien d'autres choses en quoi se manifeste la différence d'or-

ganisation qui existe entre les Européens et les divers peuples dont il vient d'être parlé, à l'égard de la musique. Qui croirait, par exemple, que le nasillement est considéré comme une beauté du chant par les prêtres grecs, par les Arabes, et par les habitans de la Syrie? c'est cependant un fait dont M. Villoteau s'est assuré lorsqu'il faisait en Égypte des recherches sur les systèmes de la musique de l'Orient. Le maître qu'il avait pris, pour apprendre le chant de l'église grecque, était un vieux prêtre à la voix maigre et tremblante, qui chantait du nez avec une sorte d'affectation et d'importance. Déjà l'élève avait remarqué ce nasillement chez tous les chanteurs qu'il avait entendus au Caire et dans les autres villes de l'Égypte, ce qu'il considérait comme le résultat de l'organisation physique de ces individus. Il était alors bien éloigné de croire que cet accent fût recherché par les Égyptiens avec autant de soin que nous en mettons à l'éviter. Bientôt il acquit la preuve que ce qui lui semblait si ridicule était une des plus grandes beautés du chant oriental; car le vieux prêtre exigeait toujours qu'il l'imitât en cela. Il s'ensuivit des scènes fort plaisantes où le maître se courroucait de ce que son élève riait d'une si belle chose.

Les Éthiopiens ont sur les beautés et les solennités du chant des idées qui ne sont pas moins singulières. Dans leurs livres d'offices, chaque mélodie est notée en trois modes différens; le mode le plus bas avec peu d'ornemens est pour les jours de simple férie; aux fêtes moyennes, leur voix s'élève et les ornemens deviennent plus fréquens; aux grandes solennités, les prêtres s'égosillent et multiplient à l'infini les broderies du chant, persuadés que la musique est d'autant plus belle que la voix est plus haute. Dans l'Abyssinie pendant qu'on exécute ces chants, on ne cesse de battre à la porte des églises sur une grande quantité de timbales qui font un bruit effroyable, et, au dedans du temple, les prêtres et le peuple exécutent des danses tumultueuses qui font partie des cérémonies du culte. Il est facile de comprendre quel doit être l'effet du chant au milieu de ce vacarme.

L'harmonie a-t-elle été l'une des parties constitutives de la musique des anciens habitans de l'Égypte? Pour résoudre cette question, il faudrait avoir une connaissance exacte de la composition de l'échelle musicale et du système de tonalité de ce peuple; car les affinités harmoniques des sons dépendent de leur succession, et *vice versa*. Toutefois, à défaut de renseignemens positifs, je pense qu'il est permis de se prononcer pour la négative si l'on considère l'ignorance de l'emploi simultané des sons où étaient tous les peuples qui

habitaient en Égypte, à l'époque où l'armée française en fit la conquête. On a vu, dans ce qui précède, que le caractère général de l'art musical s'est conservé dans cette partie de l'Orient tel qu'il était dans l'antiquité; il y a donc lieu de croire qu'une partie si importante de cet art qu'est l'harmonie ne se serait pas absolument anéantie si elle eût existé autrefois. Ce n'est pas seulement l'ignorance de l'harmonie qu'on remarque chez les Arabes, les Grecs, les Éthiopiens et les Juifs; c'est incapacité absolue d'en comprendre les effets, par suite de leur éducation. La réunion harmonieuse des instrumens dans la musique militaire des régimens français, loin de charmer leur oreille, leur était importune. Il est vrai que les peintures des tombeaux et les sculptures des temples de l'Égypte nous font voir des harpistes qui jouent de leurs instrumens avec les deux mains, ce qui semble indiquer l'emploi simultané des sons; mais j'ai déjà fait observer que le système mélodique embrassait une grande étendue de sons, et qu'il était chargé d'ornemens de tous genres; en sorte qu'il est possible que l'emploi des deux mains ait été nécessaire pour de simples mélodies. D'ailleurs, il se peut aussi que les Égyptiens aient fait usage de l'antiphonie, c'est-à-dire de l'exécution des chants à l'octave : ce genre d'harmonie qui, je le ferai voir, a été connu des Grecs et des Romains, résulte naturellement de la réunion des voix de femmes et d'hommes : les peuples de l'Orient de nos jours l'emploient, même dans leurs concerts d'instrumens.

Pour achever de donner à mes lecteurs des notions de la musique des peuples orientaux, il me reste à exposer le système de cet art chez les Arabes et chez les Persans. Je réunirai ce que j'ai à dire de ces peuples, parce que l'analogie de la musique de l'un et de l'autre est telle qu'il serait difficile d'y remarquer quelque différence, si le mode d'exécution ne faisait sentir, dans la musique persane, une certaine douceur qui manque à l'arabe, et qui est le résultat d'une civilisation plus avancée.

L'histoire de la musique arabe a ses merveilles et ses miracles, comme celle de cet art chez tous les peuples anciens. De célèbres musiciens arrivent inconnus à la cour des sultans et des khalifes; ils prennent un luth, excitent à leur gré toutes les passions dans l'ame de ceux qui les écoutent, les plongent dans le sommeil, disparaissent mystérieusement comme ils sont venus, et ne sont reconnus, après leur départ, que par leur nom qu'ils ont écrit sur le manche de leur instrument. Tel est l'enthousiasme des peuples de l'Orient pour la musique, que pour donner une idée de sa puissance, ils ont eu tous

recours aux fictions. Cependant, par une contradiction manifeste, la profession de musicien est considérée comme infame parmi les Arabes.

Après le système indien, celui des Arabes est le plus singulier, le moins rationnel qui existe sous le rapport de la formation de l'échelle musicale et de la tonalité. J'ai dit quelle impression fit à l'oreille d'un érudit musicien français le chant d'un Arabe, et comment il découvrit la cause de la sensation désagréable que ce chant lui faisait éprouver : la division de l'échelle des sons était sans analogie avec celle dont il avait l'habitude. Cette échelle, si bizarre pour nous, si naturelle à l'oreille des habitans d'une grande partie de l'Afrique et de l'Asie, est divisée par tiers de ton, de telle sorte qu'au lieu de renfermer treize sons dans l'étendue de l'octave, elle en admet dix-huit. Dans la notation de cette échelle, M. Villoteau a essayé de représenter la position des notes par des dièses et des bémols tronqués; mais ces signes, ou tous ceux dont il se fût servi n'auraient pu nous faire comprendre les véritables intonations de ces notes distantes par tiers de ton, car ces intonations ne tombent pas sous notre sens musical. La succession dans la mélodie de ces petits intervalles ne produit, à la première audition, d'autre effet sur l'oreille des Européens que celui d'un trainement de la voix; les broderies multipliées, les trilles fréquens, et les petits tremblemens du gosier des chanteurs, joints au nasillement dont ils font un usage continuel, complètent une musique faite pour déchirer notre oreille et pour charmer la leur.

Les principes de la musique arabe sont d'une complication effrayante : les auteurs des traités originaux que nous avons ne paraissent pas en avoir eu des idées bien nettes. Conformément au génie et aux habitudes du peuple pour qui ils écrivaient, ces auteurs affectent, dans leur style, de certaines formes emblématiques qui jettent beaucoup d'obscurité sur leur doctrine. Le langage figuré est presque constamment celui dont ils se servent, et ce langage se retrouve jusqu'aux titres mêmes de leurs ouvrages. L'un est *l'arbre couvert de fleurs, dont les calices renferment les principes de l'art musical;* l'autre, *la mer des sons, où vogue le vaisseau de la mélodie.* Les gammes sont des *circulations;* les notes, *des maisons.* « La méthode que suivent les Arabes « dans l'enseignement de la mélodie (dit M. Villoteau [1]), n'est pas meil- « leure que celle qu'ils ont adoptée pour la démonstration de leur système

[1] *De l'État de l'art musical en Égypte,* dans la Description de l'Égypte, t. XIV p. 33 de l'édit. in-8°.

« musical. Le style, en partie figuré, en partie simple, de leur langage tech-
« nique, nuit beaucoup à la clarté des idées, qui d'ailleurs sont noyées
« dans un océan de mots inutiles. »

Le diagramme général des sons de la musique arabe se divise en quatre-vingt-quatre gammes, dont les formes sont déterminées suivant les règles de certains modes appelés en général *magâmât*, qui sont au nombre de douze, et qui répondent aux signes du zodiaque. On désigne ces modes par les noms de *rast*, *zenklâ*, *o'châq*, *hogâz*, *eraq*, *abouseylyk*, *zyrafkend*, *rahâony*, *bouzourk*, *isfahân*, *hozeyny* et *nâoua*.

Le génie oriental se fait apercevoir dans les moindres détails de ce système. « Le rast (dit un écrivain arabe), le zenklâ et l'o'châq sont d'un tempéra-
« ment chaud et sec; ils répondent à l'élément du feu et à l'humeur de la
« bile; en particulier, le rast appartient au signe du bélier, le zenklâ à celui
« du lion, l'o'châq à celui du sagittaire. L'eraq, l'hogâz et l'abouseylyk ont
« le tempérament chaud et humide : ils correspondent à l'élément de l'air
« et à l'humeur du sang; l'erâq appartient aux gémeaux, l'hogâz à la balance,
« et l'abouseylyk au verseau. Le zyrafkend, le rahâony et le bouzourk ont
« le tempérament froid et humide, et répondent à l'élément de l'eau et à
« l'humeur du flegme; le zyrafkend appartient à l'écrevisse, le rahâony au
« scorpion, et le bouzourk aux poissons. L'isfâhan, l'hozeyny et le nâoua
« ont le tempérament sec et froid : ils répondent à l'élément terreux
« (poudreux) et à l'humeur noire, et l'isfahân appartient au signe du taureau,
« l'hozeyny à la vierge, et le nâoua au capricorne. »

Semblable au système de tonalité des Hindous, sous le rapport de la variété, celui des Arabes est de nature à faire comprendre jusqu'où peut aller la différence d'organisation musicale entre les peuples divers. Les douze modes de ce système se divisent chacun en treize gammes ou circulations. Toutes ces circulations répondent à notre gamme de *la*, mais dans un ordre de succession tel que toutes les notes intermédiaires entre *la* et son octave supérieure se présentent tour à tour dans un état d'altération qui résulte de la division de l'échelle par tiers de *ton*, à l'exception de la quarte supérieure (*ré*), qui est immuable comme les deux notes des extrémités de la gamme. Telle est quelquefois la bizarrerie des associations successives des sons de ces gammes, que l'oreille européenne la plus dure ne pourrait les entendre sans en être déchirée; et pourtant un Arabe y éprouve un vif plaisir. Pour donner une idée de la variété de ces gammes de *la*, j'en citerai quelques-unes.

Dans les douze premières gammes du mode o'chaq, *la*, *si*, *ré* et *la* (octave supérieure) sont justes comme dans la gamme de *la* de la musique européenne; *ut* est élevé de deux tiers de ton, et *mi*, *fa*, *sol* sont tantôt justes et tantôt baissés de deux tiers ou d'un tiers de ton, ou haussés des mêmes quantités; en sorte qu'on trouve quelquefois dans la même gamme une note plus basse que si elle était bémolisée, à côté d'une autre qui est plus haute que si elle était diésée. La treizième gamme a les cinq premières notes semblables à une gamme de *la* mineur, le *fa* est élevé de deux tiers de ton, et les deux dernières notes (*sol*, *la*) sont justes comme celles d'une gamme de *la* qui n'aurait pas de note sensible.

Dans les onze premières gammes du mode nâoua, les quatre premières notes sont semblables à celles de notre gamme de *la* mineur, et les trois notes suivantes sont alternativement élevées ou baissées d'un ou de deux tiers de ton. Les deux dernières gammes de ce mode et les dix premières du mode abouseylyk diffèrent de celles-là en ce que le *si* est baissé d'un tiers de ton.

Il y a de ces gammes où *si* est baissé d'un tiers de ton pendant que *ut* est élevé de la même quantité; d'autres, où *mi* est baissé d'un tiers de ton tandis que *fa* est élevé de deux tiers; d'autres, enfin, où l'on trouve à la fois *sol* bécarre, et *sol* élevé d'un tiers ou de deux tiers de ton.

Il était absolument impossible qu'une musique basée sur de telles gammes ne fût pas inharmonique : aussi l'harmonie est-elle inconnue aux Arabes. Leurs concerts sont souvent formés de plusieurs instrumens; mais ceux-ci jouent l'air à l'unisson ou à l'octave, à l'exception d'une sorte de basse qui n'est montée que d'une seule corde, et sur laquelle le musicien frotte l'archet à vide pendant que les autres instrumens jouent l'air, de manière à produire à peu près l'effet du bourdon d'une vielle. Dans la musique militaire, des hautbois criards sont réunis à des trompettes et à des multitudes de tambours, de timbales et de cimbales; mais on n'entend, dans cette musique, que l'air, joué par les hautbois, quelques sons éclatans poussés par les trompettes au hasard et qui s'accordent comme ils peuvent avec le reste, et par-dessus tout domine le bruit des tambours, des timbales et des cimbales qui frappent tous dans des rhythmes différens. En parlant de l'effet de cette musique, M. Villoteau s'exprime ainsi : « Le nombre des timbales et des tambours de « diverses proportions est si considérable, produit un si grand tintamare, « l'éclat des timbales est si étourdissant, le son aigre et perçant des hautbois « appelés *zamir* vibre si vivement en l'air, celui des trompettes est si déchi-

« rant, que le plus bruyant et le plus tumultueux charivari qu'on puisse « imaginer ne donnerait encore qu'une faible idée de l'effet général qui « résulte de cet ensemble [1]. » Inhabile à comprendre l'effet harmonieux des accords de la musique européenne, l'oreille des peuples orientaux en est plus tourmentée que satisfaite. « Les Égyptiens n'aiment point notre mu- « sique (dit M. Villoteau) et trouvent la leur délicieuse. » J'ai connu, à Paris, un Arabe qui aimait passionnément la *Marseillaise*, et qui me demandait souvent de lui jouer cet air sur le piano; mais lorsque j'essayais de le jouer avec son harmonie, il arrêtait ma main gauche en me disant : *Non, pas cet air-là; l'autre seulement.* Ma basse était pour son oreille un second air qui l'empêchait d'entendre la Marseillaise. Tel est l'effet de l'éducation sur les organes.

Il n'est pas douteux que le système de musique exposé par les auteurs arabes ne remonte à la plus haute antiquité. L'état des connaissances peut varier chez un tel peuple, mais non le principe de ces connaissances; ce système n'est celui d'aucun peuple de l'antiquité ; ce n'est donc point par imitation qu'il s'est introduit dans l'Arabie, et ce n'est pas non plus par succession de temps qu'il a pu parvenir à l'état que j'ai essayé de faire connaître. Un semblable système ne pouvait qu'être le résultat d'une seule et unique combinaison ; une époque s'est présentée où il semble que ce système aurait pu être modifié : ce fut celle où les doctrines des philosophes de la Grèce s'introduisirent parmi les Arabes, par l'influence de l'école d'Alexandrie ; mais on ne voit pas que les musiciens arabes aient rien pris de la musique des Grecs, et l'on conçoit qu'avec leur organisation ils ne pouvaient en rien faire.

Ce n'est pas à dire toutefois que la pratique de l'art a toujours été au même degré de perfection relative chez les Arabes : il y a lieu de croire que l'époque la plus brillante de leur musique fut antérieure à l'établissement du khâlifat. Mahomet proscrivit ensuite cet art dans son Qoran ; néanmoins on le cultiva avec passion à la brillante cour des khalifes, et ce ne fut que postérieurement aux dernières croisades que la théorie commença à se perdre et que les musiciens n'apprirent plus l'art que par routine. Tel est l'état d'ignorance où sont ces musiciens, nommés *Alâtyeh*, qu'il n'en est pas un en Égypte, en Syrie et dans toute l'Arabie qui possède les premières notions de la théorie

[1] *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, dans la Description de l'Égypte, t. XIV, p. 184.

de son art. Leur savoir se borne à quelques chansons qu'ils ont apprises de routine, et au jeu fort imparfait de quelques instrumens ; lorsqu'ils chantent, on ne peut distinguer ni la tonalité ni la modulation sous les broderies extravagantes dont ils surchargent leurs mélodies ; eux-mêmes sont incapables de répondre aux questions qu'on leur fait à cet égard.

Au reste, il serait difficile qu'ils apprissent les airs qu'ils chantent, et qu'ils jouassent autrement que par routine ; car il n'y a, et il paraît n'y avoir jamais eu de notation musicale chez les Arabes. Cette absence de notation n'est pas une des singularités les moins remarquables de la musique de ce peuple. Parmi les traités manuscrits que les anciens théoriciens nous ont laissés, on n'en trouve aucune trace, et tous les musiciens qui furent interrogés sur ce sujet, au Caire, par M. Villoteau, lui dirent qu'ils ne connaissaient rien de semblable. Ils ne comprenaient pas même qu'il fût possible de représenter des sons par des signes. Le premier qui vit le musicien français noter un air qu'il avait chanté, et qui acquit la conviction que l'air était réellement écrit de manière à pouvoir être exécuté par quelqu'un qui ne l'aurait point entendu, celui-là, dis-je, s'écria à plusieurs reprises : *quelle merveille ! quelle merveille !* Il parla de ce miracle à ses confrères, qui voulurent s'assurer du fait : lorsqu'ils ne purent en douter, la conclusion, digne d'un peuple ignorant et superstitieux, fut qu'on ne pouvait arriver à un semblable résultat par des moyens naturels, et qu'il y entrait de la magie.

Les instrumens de musique dont se servent aujourd'hui les Arabes, bien qu'ils soient d'une construction grossière et négligée, décèlent dans les principes d'après lesquels ils ont été établis, un certain avancement de l'art. L'*eoud*, et diverses variétés des instrumens à manche et à cordes pincées, tirent leur origine de l'Égypte et de l'Arabie. Les cordes métalliques dont ces instrumens sont montés, et la plume qui sert à les pincer appartiennent aussi aux Égyptiens et aux Arabes. Transportés en Europe par les Sarrasins, ces instrumens sont devenus l'origine de tous ceux du même genre dont les musiciens ont fait usage en Espagne, en France et en Italie. Ainsi l'*eoud* est devenu le *luth*, qui à son tour s'est diversifié dans l'*archiluth*, le *théorbe* et la *mandore* ; le *kissar* a donné naissance à la *guitare*, et les *tanbours* nous ont donné la *mandoline* et le *colascione* des Napolitains : l'application qu'on fit de la mécanique au système de cordes pincées de ces instrumens, vers la fin du treizième siècle, nous a donné le *clavecin* et l'*épinette*. Le *qanon*, dont la caisse sonore est un triangle tronqué au sommet, est un instrument monté d'un grand

CHANSON ARABE,

Mode O'Chaq.

4 Bis)

Chaga ny Chaga ny ya - foug ya - foug

a la ech che goun ya a'yn ya a'yn ya

a'y-ny a'- la ech chegouna'-la ech-che-goun ya

mâ - ys fo dah egghodoun Ouas-l- el-ha-byb ma-ta y-

koun Le-tet-mym ga-lak eg - - ge-foun:

AUTRE CHANSON ARABE,

Mode Naoua.

4 Ter)

Mahbouby lâ- bas bour ney - tah Ou dekke-

thou o'q- dah ou chneyt- tah Ta leb-tou

ouas - lhou qâl ly'- sbey - tah Mâ-hla ka-

lâ - mhou bi-t - ta - lyâ - ny yâ salâm

min a'- you - nhou A'youn ghouze - lâu! Ilâ salâm

yâ sa - lâm maba nam!

L'excessif emploi des ornements du Chant, et la division de l'échelle par des tiers de tons représentés par x et ♮ donnent à cette chanson le caractère de la musique arabe dans toute sa pureté.

CHANT RELIGIEUX DE L'ABYSSINIE.

Mode Araray.

5 Mouvement modéré.

Gue - on - - - - - - - - - - - e Fi - - - so ne

fela-gué sa may zeyfel - - - - - héoué - - - -

- - - - - ton ba-di va Meudrite-mel - - - - lê Oue - - - u te

mel - - - lê sa - a - la - ni.

CHANT ARMENIEN

du deuxième ton.

5 bis Mouvement leger.

Or - - - - - - - - - - je né-es-tsoukhaz der - - - - -

- - - - - zzi pa - rokh - - - - ê pa - ra -

vo-ereal. - - - - - - - - - - - - -

CHANT DES ÉGLISES GRECQUES DE L'ORIENT.

Deuxième Ton.

6.

Psi - - - - - - - - - - - phis - ton: Ly - gis - - -

- - - - - - ma: ho ma - - - - - - - - - - - - - - - - - -

- - lo - - gon: an - - - - - - ti ke nô - - -

- - ma: xeron: Kla - - - - - - - - - - - - - - - sma.

nombre de cordes dont plusieurs sont accordées à l'unisson pour chaque note; on les fait résonner en les frappant avec deux baguettes légères et flexibles, terminées à l'une des extrémités par une espèce de tête arrondie. C'est cet instrument qui, ayant été introduit en Europe par les Croisés, a pris le nom de *tympanon*. Long-temps après, on en fit le *clavicorde* en y appliquant la mécanique. Tout porte à croire aussi que le *zamr* des Arabes, aux sons rauques et criards, est devenu le hautbois européen, après qu'on l'eut transporté chez nous de la Syrie ou de l'Égypte. Il est bien singulier que toutes ces origines aient échappé aux investigations des nombreux historiens de la musique.

Si nous avons beaucoup emprunté à l'Orient pour le goût des ornemens de la mélodie et pour les instrumens de musique, par compensation, nous lui avons fait connaître le système des instrumens à archet; car l'archet est originaire de l'Occident. Après avoir passé de l'Italie dans la Grèce, la viole a été transportée dans l'Asie mineure, puis dans la Perse et dans l'Arabie. Elle y est devenue la *kemangeh roumy*, dont on a fait ensuite diverses variétés, en leur donnant un caractère oriental. Le *rebâb*, imitation grossière du même système, a été long-temps après rapporté en Europe par les Croisés, y a pris le nom de *rubebbe*, et enfin est devenu le violon rustique appelé *rebec*, après avoir subi diverses modifications dans sa forme, la matière dont il était composé, et le nombre de cordes dont il était monté.

Je crois ne pouvoir mieux faire, pour compléter les notions que j'ai données du caractère général de la musique de l'Orient, que de renvoyer aux exemples de quelques morceaux de cette musique, placés à la suite de ce résumé de l'histoire de l'art. On les trouvera sous les nos 3, 4, 5, 6.

La nécessité de faire comprendre les différences du système de tonalité de ces morceaux et de celui de la musique européenne, a fait employer dans leur notation des demi dièses et des demi bémols pour certaines notes. Ces signes ne donneront sans doute qu'une idée fort imparfaite de l'intonation des notes; mais il en eût été de même, quels qu'eussent été les signes dont on se fût servi. Quoi qu'on fasse, il n'y a que l'exemple chanté qui puisse donner, à une intelligence musicale de l'Europe, une idée exacte d'une musique basée sur l'échelle musicale divisée par tiers de ton.

ANTIQUITÉ. — CONTINUATION.

MUSIQUE DES GRECS ET DES ROMAINS.

Qu'un peuple sensible, doué d'une vive imagination, ait aimé la musique et qu'il l'ait cultivée avec succès, c'est ce qui ne peut être mis en doute, surtout si des monumens de poésie, d'éloquence, d'architecture et de sculpture, nous révèlent l'excellence de l'organisation physique et morale de ce peuple. Les écrivains de l'antiquité ne nous eussent-ils point transmis des récits emphatiques des merveilles opérées par la musique des Grecs, nous serions donc portés à croire que les Grecs ont été fort habiles dans cet art.

Malheureusement, il ne nous est rien parvenu de cette musique qui opérait tant de miracles ; ou plutôt, le peu que nous en avons ne nous semble pas justifier les éloges qu'on lui a donnés. D'ailleurs, si les antiquités de l'Égypte nous font connaître l'existence en ce pays d'un système instrumental étendu, riche et varié, les monumens de la Grèce ne nous présentent que de pauvres lyres à six ou sept cordes, sans manche ni touches pour en varier les intonations, ou des flûtes si imparfaites qu'il en fallait changer pour passer d'un ton à un autre. Point de luth, de guitare, ni rien de semblable; point d'instrumens à archet, point d'instrumens polycordes tels que les harpes et le psaltérion. Quelques auteurs grecs des temps de décadence font, il est vrai, mention d'instrumens de ce genre, et parlent de la lyre de Phénicie, du *symicon*, qui avait trente-cinq cordes, et de l'*épigone*, qui en avait quarante; mais après les conquêtes d'Alexandre, il s'introduisit dans la Grèce des instrumens de l'Orient, qui y furent toujours si peu connus, d'un usage si rare et si mal approprié au système musical du pays, que la plupart des auteurs qui en ont parlé se contredisent et paraissent n'en avoir eu que des notions très vagues [1].

[1] Aristoxène, cité par Athénée (*Deipnosoph.*, lib. 4), a dit que le *phœnix*, le *pectis*, les *magadis*, les *sambuques*, les *trigones*, le *clepsiambe*, le *kindapse* et l'*enséacorde* étaient des instrumens étrangers. Ἀριστόξενος δὲ κῆφυλα ὄργανα καλεῖ φοίνικας, καὶ πηκτίδας, καὶ μαγαδίδας, σαμβύκας τε, καὶ τρίγωνα, καὶ κλεψιάμβους, καὶ σκινδαψούς, καὶ τὸ ἐννεαχορδον καλούμενον.

Au temps où Pollux écrivait à Athènes son *Onomastique*, on ne connaissait guère ces instrumens que de nom dans cette ville; le grammairien indique leur origine orientale. (Lib. 4, cap. 9).

Il est vrai que Platon dit, dans le troisième livre de sa République : « Nous n'aurons « pas besoin d'instrumens à beaucoup de cordes, ni de ceux qui sont propres à tous les « modes, pour nos vers et nos chants. — Non, dit-il, cela me paraît ainsi. — Donc

D'autre part, à l'exception de quelques passages obscurs de philosophes ou de poètes qui ont donné la torture aux commentateurs, rien n'indique l'existence de l'harmonie chez les Grecs dans les traités de musique qui nous restent d'eux.

De ces faits, qui semblent être en contradiction avec les prodiges attribués aux effets de la musique des Grecs, avec ce que nous savons de la sensibilité artistique de ce peuple, et surtout avec la perfection qu'il avait portée dans d'autres arts, sont résultées de vives discussions entre des musiciens modernes qui ne comprenaient de la musique que ce que leur éducation leur en avait appris, et des érudits qui entendaient moins encore la question, mais qui avaient pour eux des autorités respectables. Chacun raisonnait dans l'hypothèse que la musique ne peut avoir qu'un objet, qu'un principe, qu'une forme, et personne ne s'avisait que les modes d'action de cet art sur l'espèce humaine sont en nombre infini. Certes, la musique a exercé une grande puissance sur les Grecs aux beaux jours de la gloire d'Athènes ! Mais quel était son principe? comment agissait-elle? et quelles étaient les dispositions des hommes qui se passionnaient pour ses effets? Personne n'a songé à rien de tout cela; en sorte qu'après avoir lu toutes les dissertations qu'on a écrites sur la musique des Grecs (elles sont en grand nombre), on en est encore à se demander ce qu'elle était en réalité. J'espère dissiper quelques doutes à cet égard, en procédant d'autre manière qu'on n'a fait jusqu'à ce jour. Avant de passer à l'examen du système musical des Grecs, je crois nécessaire de citer quelques exemples de ce qu'on a appelé *les prodiges de la musique* de ce peuple de l'antiquité, et de dire quelque chose de l'opinion qu'il avait de la destination de cet art.

Je ne mettrai pas au nombre des prodiges opérés par la musique les murs de Troie élevés aux accens de la lyre d'Amphion, ni les animaux féroces adoucis par les chants d'Orphée : de telles fictions prouvent seulement le goût passionné des Grecs pour la musique, et l'idée qu'ils avaient de sa puissance. Ce que j'ai à rapporter appartient aux temps historiques, et les faits

« nous n'aurons que faire de ceux qui fabriquent les trigones, les pectis et les instru-« mens à beaucoup de cordes ». Mais ce passage ne prouve pas que ces instrumens fussent employés de son temps; il démontre plutôt qu'ils n'étaient pas utiles dans le système de la musique grecque. Remarquons, au reste, que οὐκ ἄρα est dans le passage de Platon un mode interrogatif qu'aucun traducteur n'a rendu, et qu'il faudrait dire : *N'aurons-nous pas besoin, etc.*

ont pour garans les écrivains les plus graves et les plus célèbres de la Grèce.

Une sédition violente éclate à Lacédémone ; Terpandre, le plus renommé des citharèdes de son temps, se jette dans la place publique, et par ses chants, parvient à calmer le peuple. De nos jours, ce n'est point ainsi qu'on dissipe les émeutes.

Les Athéniens, fatigués de la guerre qu'ils faisaient depuis long-temps aux habitans de Mégare pour la possession de Salamine, firent une loi qui défendait, sous peine de la vie, de proposer jamais la conquête de cette île. Solon, qui n'approuvait pas la résolution qu'on avait prise à cet égard, feignit d'avoir perdu la raison, et, dans une assemblée du peuple, il prit la place du crieur public et se mit à chanter une élégie de cent vers, où il exhortait ses compatriotes à ne point renoncer à une conquête qui leur avait déjà coûté de grands sacrifices. Ses accens émurent l'assemblée au point que la loi fut immédiatement rapportée, et que les Athéniens, sous la conduite de Solon, triomphèrent de leurs ennemis et s'emparèrent de Salamine qui, depuis lors, resta sous leur domination. Cette histoire a pour garans Pausanias[1], Diogène-Laërce, Polyen[2] et quelques autres.

Un jeune homme, échauffé par le vin et furieux de ce qu'une femme qu'il aimait lui préférait un rival, excité d'ailleurs par les sons d'une flûte dont on jouait dans le mode phrygien, voulait mettre le feu à la maison de sa maîtresse ; Pythagore, que le hasard avait amené près du lieu de cette scène, ordonna à la femme qui jouait de la flûte de passer au mode dorien et de jouer dans le rhythme spondaïque, rhythme doux et harmonieux ; l'effet de ce changement fut subit, et la colère du jaloux fut à l'instant calmée[3]. Galien cite une histoire à peu près semblable. Des jeunes gens ivres et rendus furieux par une joueuse de flûte qui les excitait par un air du mode phrygien, se portaient à toutes sortes d'excès ; le musicien Damon les rendit à la raison en faisant changer de mode[4].

On connaît l'anecdote citée par Plutarque[5] sur le musicien Antigenide qui, dans un repas, sut si bien exciter l'ardeur belliqueuse d'Alexandre, que ce

[1] Lib. 1, sect. 46, de Attic, c. 40.
[2] Strat., lib. 1, c. 20.
[3] Boet. de Mus.
[4] De Placit. Hipp. et Plat., lib. 6, c. 6.
[5] De fort. Alexand. 2, p. 596, édit. Steph.

guerrier se jeta sur ses armes; il se disposait à charger les convives lorsque l'artiste le calma par un autre genre de musique.

Rien, ce me semble, ne peut mieux faire comprendre la haute opinion des Grecs en faveur de la puissance de la musique, qu'un passage de Polybe relatif à la destruction de la ville de Cynaïthe par les Étoliens, pour les punir de leur férocité. Assurément, il n'est rien de moins poétique que le génie de cet historien, et personne ne sera tenté de l'accuser d'avoir voulu donner un intérêt romanesque aux événemens qu'il rapporte. Écrivain grave et sévère, il dit avec simplicité ce qu'il sait et des événemens et des causes qui les ont fait naître. Je crois devoir donner ici la traduction du passage dont il s'agit :

« Si nous considérons l'estime dont les Arcadiens jouissent parmi les Grecs, « non seulement par la douceur de leurs mœurs, leurs inclinations bienfai- « santes, et leur humanité pour les étrangers, mais encore pour leur piété « envers les Dieux, il ne sera peut-être pas inutile d'examiner en peu de « mots, à propos de la férocité des Cynaïthiens, comment il est possible, « qu'étant incontestablement Arcadiens d'origine, ils se soient rendus si « différens des autres Grecs de ce temps-là, par leur cruauté et par leurs « crimes. Je crois que c'est pour avoir été les seuls, parmi les Arcadiens, qui « se sont écartés des louables institutions de leurs ancêtres, fondées sur la « nécessité de la musique pour tous ceux qui habitent l'Arcadie.

« L'étude de la musique est utile à tout le monde : aux Arcadiens elle est « impérieusement nécessaire. Car on ne doit point adopter l'opinion d'Éphore « qui, au commencement de ses écrits, avance cette assertion indigne de lui, « *que la musique ne s'est introduite parmi les hommes que pour les tromper*, « *et pour les séduire par une sorte de magie*. Il ne faut pas non plus se persua- « der que ce soit sans raison que les anciens peuples de Crète et de Lacédé- « mone ont préféré l'usage de la musique rhythmique de la flûte à celui de la « trompette, ni que les Arcadiens, bien que très austères dans leurs mœurs, « ont donné, lors de la fondation de leur république, une si grande impor- « tance à la musique, que non seulement ils enseignent cet art aux enfans, « mais qu'ils contraignent même les jeunes gens de s'y appliquer jusqu'à l'âge « de trente ans [1].

Plus loin, Polybe dit encore : « Nous avons rapporté toutes ces choses, « prémièrement afin qu'aucune ville ne s'avise de blâmer les coutumes des

[1] Polyb. Hist. Lib. 4.

« Arcadiens, ou que quelqu'un des peuples de l'Arcadie, sur la fausse opi-
« nion que la musique n'est parmi eux qu'un amusement frivole, ne vienne
« à négliger cette partie de leurs institutions. En second lieu, pour engager
« les Cynaïthiens à donner la préférence à la musique, si jamais les Dieux
« leur inspirent le désir de s'appliquer aux arts qui rendent les peuples
« meilleurs; car c'est le seul moyen qu'ils aient pour se dépouiller de leur
« ancienne férocité [1]. »

Les antagonistes des érudits, par prévention ou par ignorance de la musique des Grecs, ont trouvé plus facile de nier les faits qui viennent d'être rapportés que d'en expliquer le sens à leurs adversaires : mais nier n'est pas répondre. C'était aux Grecs que s'adressaient les écrivains de qui nous tenons ces anecdotes; aux Grecs qui pouvaient juger par eux-mêmes de la puissance des effets de leur musique, et conséquemment à qui l'on n'aurait pu en imposer. Il me semble que cette seule observation est de nature à dissiper tous les doutes à cet égard, et que la réalité des effets obtenus par les artistes de la Grèce ne saurait être attaquée par de solides argumens. Au lieu d'entrer dans une oiseuse contestation, cherchons donc en quoi consistait un art évidemment très différent de celui qui est à notre usage, et dont la puissance sur les masses était peut-être moins limitée.

De telles recherches, il est vrai, sont entourées de difficultés fort épineuses; au premier aspect on serait tenté de les croire insurmontables; mais, pour en triompher, il suffit d'en poser les diverses questions avec clarté, et de faire voir que les erreurs de tous ceux qui les ont agitées sont venues de ce qu'ils n'ont pas eu ce soin.

Et d'abord, je ferai remarquer que, par un hasard fâcheux, aucun des traités de musique écrits par des artistes grecs n'est parvenu jusqu'à nous. Nous ne possédons rien, ou du moins presque rien de relatif à la pratique de cet art; les ouvrages que nous avons sont théoriques ou plutôt dogmatiques : ils sont dus à des philosophes, des grammairiens ou des mathématiciens, par un seul à un musicien de profession; ce qui est sans doute un obstacle considérable à ce que nous acquérions une connaissance positive de la musique grecque. Les hommes de génie qui ont inventé ou perfectionné les diverses parties de la musique grecque n'ont point écrit sur cet art, et paraissent même avoir livré souvent leurs compositions aux traditions populaires au

[1] Polyb. Hist. Lib. 4.

lieu de les écrire. Toute poésie était chantée par ces musiciens : or, le chant qu'ils y appliquaient était de deux espèces; l'une, traditionnelle, se composait d'airs appelés *nômes*, qui appartenaient chacun à une circonstance ou à une cérémonie quelconque, et qui étaient devenus populaires : l'autre, souvent improvisée, n'était guère qu'une déclamation très accentuée et rhythmée qui servait aux poètes pour la récitation de leurs odes, de leurs dithyrambes et de leurs poèmes. S'il était nécessaire que je prouvasse mon opinion à l'égard de cette dernière espèce de chant qui était l'objet des concours dans les jeux publics, je le ferais en disant que parmi les nombreux manuscrits qui nous ont transmis les hymnes connues sous le nom d'Orphée, celles de Callimaque, les odes d'Anacréon, et toutes les poésies lyriques de Pindare, il ne s'en est pas trouvé un seul qui portât les moindres traces de la notation musicale de Grecs. Trois misérables fragmens, l'un d'une hymne à Calliope, par un poète nommé *Denis;* le second, d'une hymne à Apollon, dont l'auteur est inconnu; le dernier, d'une hymne à Némésis, par Mésadomès, poète qui vivait dans les temps de décadence, sous l'empereur Justinien, sont tout ce qui nous reste du chant authentique de la musique grecque.

A l'égard des traités de pratique qui auraient pu nous fournir des exemples de cette musique, j'ai dit tout à l'heure qu'ils sont perdus pour nous : peut-être ne serions-nous guère plus instruits si les livres d'Aristoclès et d'Héraclide du Pont sur les principes de la musique, ceux d'Aristias et de Hieronyme sur la cithare et les citharèdes, ceux d'Euphranor et d'Architas sur les flûtes, et enfin celui d'Éphippe sur l'art d'accorder ces instrumens ne se fussent pas perdus; car il y a lieu de croire que ces ouvrages contenaient plus de considérations de théorie que d'exemples de pratique, bien qu'ils eussent été écrits par des artistes. Les Grecs n'enseignaient pas les arts comme nous le faisons : ils chantaient, jouaient de la flûte ou de la cithare devant leurs élèves, puis ils leur faisaient imiter ce qu'ils venaient de faire. Quand ces élèves étaient devenus habiles, on leur enseignait la notation et les principes théoriques de leur art. Un passage du dialogue de Plutarque sur la musique ne laisse aucun doute à cet égard [1]. J'ai lu quelque

[1] Voici ce passage (je cite la traduction de Burette) : « Il faut observer, outre cela, « que l'habileté en musique ne suffit pas pour en bien juger, car il n'est pas possible « qu'on devienne parfait musicien et excellent juge, par l'assemblage de toutes les con- « naissances qui font partie de la musique. De ce nombre sont la pratique des instrumens « et celle du chant; l'exercice, qui donne la finesse du sentiment, je veux dire cette

part que les Grecs n'avaient aucune idée de ce que nous appelons *les principes du dessin :* un peintre présentait à son élève des couleurs, des pinceaux, et lui mettait sous les yeux un vase, une fleur, un enfant; dès la première leçon, il fallait imiter ce qu'on voyait sous le rapport de la forme et de la couleur. Un sculpteur en usait de même. C'est peut-être à cette habitude de voir la nature et d'en chercher l'imitation dès les premiers essais, qu'il faut attribuer cette douce mollesse, cet abandon qu'on remarque dans les statues des anciens, et qui est si rare parmi les ouvrages de nos sculpteurs.

Nul doute que ce ne soit à l'enseignement par la méthode pratique et traditionnelle en usage parmi les Grecs, que nous devons attribuer le silence gardé par leurs écrivains sur les parties de la musique que nous considérons comme les plus importantes, au moins sous le rapport des effets de l'art. Dans leurs ouvrages, tout est spéculatif ou historique. Ce que nous y apprenons de plus utile est relatif à la construction de l'échelle des sons, au système de tonalité et à la notation. Mais avant d'entrer dans quelques détails concernant ces auteurs et leurs écrits, il est bon que je dise quelque chose de l'histoire sommaire de l'art.

J'ai dit que tous les peuples anciens donnent à la musique une origine céleste, et que chacun d'eux a fait honneur de son invention à ses dieux. Les Grecs, avec leur sensuelle théogonie, ne pouvaient manquer de faire intervenir l'Olympe dans la création d'un art qui faisait leurs délices, et même de donner à ses divinités les petites passions des artistes. Minerve invente la flûte simple; elle en joue devant Junon et Vénus, qui se moquent des efforts qu'elle fait pour souffler dans cet instrument. Piquée de ces railleries,

« expérience ou cet usage qui conduit à l'intelligence de la belle modulation et du « rhythme; par dessus tout cela, la science rhythmique et l'harmonique; la théorie « concernant le jeu des instrumens, la diction et les autres parties de la musique, s'il y « en a quelques unes de plus. »

Burette a fait des remarques très sensées sur ce passage, et nous apprend que de son temps les maîtres de musique français suivaient la méthode des Grecs, qui consistait à enseigner de routine (ἐμπειρία) à jouer de quelque instrument que ce fût, en mettant aux élèves les doigts sur les cordes, sur les trous ou sur les touches qui devaient rendre les sons de chaque note, ce qui s'appelait *montrer à jouer des instrumens à la main;* puis on apprenait à lire la musique en jouant des mêmes instrumens; ce complément de l'éducation musicale s'appelait *jouer par tablature.* Le maître arrivait à ce dernier résultat en jouant avec son élève, et en l'obligeant à l'imiter note pour note, ou, comme disaient les Grecs, *corde pour corde* (πρόχορδα). Voyez la note 245 de Burette sur le dialogue de Plutarque.

la déesse se regarde dans le cristal d'une fontaine pendant qu'elle embouche sa flûte ; elle y remarque la bouffissure de ses joues, et, de dépit, jette loin d'elle l'instrument qui trouble la régularité des traits de son visage. Le dieu des jardins, Pan, est à la poursuite de Syringe, qui se soustrait par la fuite à ses entreprises amoureuses. La nymphe arrive sur les bords du fleuve Ladon ; arrêtée dans sa course, elle implore le secours des Naïades qui la changent en roseaux. Pan, au désespoir, coupe ces roseaux d'inégales longueurs, et en fait la flûte connue sous son nom, ou sous celui de sa maîtresse. Ainsi que dans la fable égyptienne, le Mercure grec invente la lyre à trois cordes ; il la donne à Apollon qui la perfectionne et qui s'en sert pour accompagner sa voix divine. Les mêmes fables nous montrent Apollon vain de son savoir en musique comme aurait pu l'être un simple mortel, et rempli d'un amour propre irritable qui lui fit faire un acte d'horrible cruauté. Hyagnis, poète-musicien qui, suivant la chronique de Paros, vivait à Célènes, ville de Phrygie, 1506 ans avant l'ère chrétienne [1], avait inventé le mode phrygien, la flûte propre à jouer dans ce mode, et avait composé des nomes ou airs sacrés en l'honneur de la mère des dieux. Plutarque [2] dit que Hyagnis fut le plus ancien joueur de flûte ; d'autres auteurs prétendent que ce fut son fils Marsyas [3] qui, le premier, joua de cet instrument, et qu'ayant trouvé la flûte de Minerve, il apprit à s'en servir avec une habileté qui fut la cause de sa mort. Ayant rencontré Apollon à Nyse, séjour de Bacchus, il osa le défier à un concours de la flûte contre la lyre ; vaincu par le dieu, celui-ci le fit écorcher vif. Hérodote dit que, de son temps, on voyait encore dans un temple la peau du pauvre Marsyas : de tout temps les peuples ont aimé les reliques et n'en ont pas manqué.

Si nous sortons des fictions de la fable, nous trouvons qu'Olympe fut le premier musicien qui enseigna aux Grecs à jouer des instrumens à cordes. Il était de Mysie, et parait avoir donné son nom à la montagne célèbre de ce pays. Non moins habile sur la flûte que sur la lyre, il avait appris de Marsyas à jouer de cet instrument. Aristote et Platon ont fait de pompeux éloges de ce musicien ; le philosophe de Stagyre assure que, de l'aveu de tout le monde, les airs d'Olympe excitaient dans l'ame des mouvemens d'enthousiasme. Ces

[1] Epoch. 10, Marm. Oxon, p. 160.

[2] Plut. *in Dial. de mus.* Voyez la note 32 de Burette, sur le passage de Plutarque relatif à Hyagnis.

[3] Quelques écrivains de l'antiquité font de Marsyas un fils d'Æagre, roi de Phrygie.

airs ou nomes avaient beaucoup de célébrité dans toutes les parties de la Grèce : les plus remarquables étaient ceux qu'on appelait *Polycéphale* et *Des chars* [1]. Olympe était poète distingué autant que musicien habile. Il avait écrit des élégies, des chants plaintifs, des cantiques funèbres ; entre autres, une complainte sur la mort de Python, dans le mode lydien. Il paraît que la musique de flûte qu'il avait mise sur la poésie de ces morceaux prêtait quelque peu au ridicule, car Aristophane, qui a donné des éloges à Olympe, mais qui ne pouvait se résoudre à perdre l'occasion de faire une plaisanterie, fait dire à deux personnages d'une de ses comédies : *Lamentons-nous et pleurons comme deux flûtes qui jouent un air d'Olympe;* puis ils se mettent à prononcer ensemble un vers ïambe composé de la syllabe *μύ* répétée douze fois avec l'accent grave et circonflexe alternativement, ce qui forme un miaulement plaintif fort plaisant. Aristophane, dans ce passage, fait allusion au mode *lydien*, dont le caractère était plaintif, et dont Olympe le premier fit usage dans l'air élégiaque qu'il composa sur la mort de Python [2]. Olympe passe pour avoir été l'inventeur d'un des genres de la musique grecque, appelé *enharmonique*. Les deux autres genres, auxquels on avait donné les noms de *diatonique* et *chromatique*, existaient déjà.

Après Olympe, un des anciens artistes qui contribuèrent le plus aux progrès de la musique fut Thalétas qui, à la fois poète et musicien, inventa plusieurs rhythmes poétiques et musicaux. Il était contemporain de Lycurgue. Puis vint Archiloque, génie fécond, élevé, que ses contemporains estimèrent presque à l'égal d'Homère pour ses poésies, et qui ne se fit pas moins admirer par ses talens dans la musique. Archiloque vécut environ 700 ans avant

[1] Voyez sur ces noms les savantes notes de Burette, relatives au dialogue de Plutarque sur la musique.

[2] Il y a des opinions très diverses sur l'origine de ce mode dans lequel les Lydiens composaient leur musique. Plutarque, dans son dialogue sur la musique, et Étienne de Byzance nomment un certain Torrèbe, qui l'aurait appris des nymphes de la Lydie, longtemps avant la naissance d'Olympe. Dans des poésies sur les noces Niobé, qui ne nous sont point parvenues et qui sont citées par Plutarque, Pindare attribuait l'invention du mode Lydien à un musicien nommé *Anthippe*, et Pollux (lib. 4, c. 10) indique le même musicien comme l'inventeur de ce mode. Enfin, d'autres écrivains ont rendu l'invention du mode lydien bien moins ancienne, en considérant Mélanippe, poète musicien, comme le premier qui en fit usage. Ce Mélanippe, qui était né dans l'île de Mélos, l'une des Cyclades, vivait dans la soixante-cinquième Olympiade, c'est-à-dire environ sept cents ans après Olympe, qui était contemporain de la guerre de Troie.

l'ère chrétienne. Plutarque a fourni des renseignemens sur ses inventions poétiques et musicales. On lui doit principalement des méthodes pour accompagner sur les instrumens divers genres de poésies, entre autres les vers ïambiques qui étaient quelquefois déclamés pendant qu'on jouait de la flûte ou de la cithare, et quelquefois chantés. Archiloque fut aussi l'inventeur du passage d'un rhythme musical dans un autre, et d'un genre nouveau de modulation.

L'établissement de jeux publics où la Grèce entière était assemblée et dans lesquels les artistes venaient se disputer des prix de poésie, de flûte, de cithare et de chant, firent éclore une multitude de poètes et de musiciens : chacun d'eux se distingua par quelque invention, par quelque perfectionnement ajouté aux diverses parties de l'art. Ainsi, Minnerme, joueur de flûte et poète élégiaque, se fit remarquer par l'invention du vers pentamètre et par le rhythme musical de ce vers; Xénodame et Pratinas composèrent les plus célèbres hyporchèmes qu'on entendit dans la Grèce : c'étaient des airs de danse qui étaient à la fois chantés et joués par les instrumens; Philammon, Mésomède et Polymneste inventèrent des airs ou nomes qui étaient écoutés avec enthousiasme; Terpandre, qui effaça tous ses rivaux, obtint quatre fois aux jeux pythiques le prix du jeu de la cithare. Le premier, il arrangea des airs pour être joués sur cet instrument sans qu'on fût obligé de le joindre à la voix; mais il ne put hasarder cette nouveauté qu'après avoir ajouté deux ou trois cordes (le nombre n'est pas exactement connu) à celles dont l'instrument était monté auparavant. L'audace de son génie se manifesta, dans cette circonstance, par deux vers qui nous ont été conservés par Euclide et par Strabon : *Pour moi* (dit-il), *prenant désormais en aversion un chant qui ne roule que sur quatre sons, je chanterai de nouveaux hymnes sur la lyre à sept cordes.* Les éphores le punirent à Lacédémone de l'enthousiasme de la Grèce pour cette innovation, car ils le condamnèrent à l'amende pour avoir voulu changer l'ancienne musique, et le privèrent de sa lyre qui fut pendue à un clou. La sévérité des magistrats spartiates n'empêcha point que l'invention de Terpandre se répandît; Cépion, son élève, la propagea, et la lyre à sept cordes fut bientôt d'un usage général. Terpandre était de Lesbos; beaucoup de Lesbiens se distinguèrent après lui comme cytharèdes aux jeux publics; le dernier de ces Lesbiens fut Periclète.

Après Terpandre, le plus célèbre musicien-poète de la Grèce fut Lasus d'Hermione, qui vivait environ quatre cent soixante-dix ans avant l'ère

chrétienne. Il fut, dit-on, l'inventeur de la poésie et de la musique dithyrambique, qui était accompagnée sur la flûte, dans le mode phrygien : quelques auteurs attribuent cette invention à un certain *Arion de Méthymne*. La plupart des grands musiciens de la Grèce étaient poètes, et les progrès de la musique étaient presque toujours liés à ceux de la poésie. Cette union intime de la poésie et de la musique chez les Grecs, au temps le plus beau de leur gloire dans la culture des arts, et lorsque ces arts n'avaient pas encore reçu l'empreinte du goût oriental, se fait aussi remarquer dans les travaux de Timothée de Milet. Ce musicien-poète, qui vivait environ trois cents ans après Terpandre, voulut, comme lui, faire produire des modulations plus variées au chant de la poésie en portant jusqu'à onze le nombre des cordes de la cythare : depuis Terpandre, ce nombre était fixé à sept. Audacieux comme l'avait été le citharède de Lesbos, Timothée devait éprouver le même sort que lui : lorsqu'il parut avec sa lyre nouvelle devant les éphores de Lacédémone, ces terribles magistrats le blâmèrent publiquement, et, par un décret que Boèce nous a transmis dans le dur et guttural dialecte de la Laconie, ils le condamnèrent à supprimer les quatre cordes qu'il avait ajoutées à l'ancienne cithare. Au temps de Pausanias on voyait encore à Sparte un édifice nommé *skias*, à la voûte duquel la lyre de Timothée avait été suspendue. Dans le décret qui condamnait ce musicien-poète, il est dit qu'à l'ancienne musique du genre diatonique, il en avait substitué une remplie de modulations dans le genre chromatique, et que dans le chant de son poème sur l'accouchement de Sémèle, il avait imité, d'une manière indécente, les cris d'une femme en proie aux douleurs de l'enfantement.

Les innovations de Timothée appartiennent à une époque où les relations de la Grèce avec l'Orient devinrent plus fréquentes. Alors commença une altération sensible du caractère original de la musique des Grecs. Timothée préludait à cette altération par un système de chant plus modulé, par une étendue plus grande de l'échelle des sons de la lyre; mais ce fut surtout Phrynis, l'un des plus habiles citharèdes de l'antiquité, qui rendit sensible le changement introduit dans la musique grecque. Phrynis fut aussi un de ces Lesbiens qui se distinguèrent aux concours des jeux publics : il était de Mitylène, capitale de l'île de Lesbos. Émule de Timothée, il ne put être vaincu que par lui. Celui-ci nous a transmis le souvenir de sa victoire par deux vers conservés par Plutarque : c'est à lui-même qu'étaient adressés ces vers où il dit : « Que tu étais heureux, Timothée, lorsque tu entendais le

« héraut publier à haute voix : *Timothée de Milet a vaincu le fils de Cabon* [1], « *ce joueur de cithare dans le goût ionien* [2]. »

Ces vers qui n'ont, au premier abord, qu'un intérêt médiocre, nous fournissent pourtant une indication de haute importance, en nous apprenant que Phrynis était un joueur de cithare *dans le goût ionien*. La position d'une partie des îles de l'Ionie avait fait naître entre elles et l'Orient des communications fréquentes, et y avait fait pénétrer le goût des ornemens multipliés qui distingue toute musique orientale, ainsi que les divisions de l'échelle musicale par des intervalles très petits. De là vient que tous les écrivains de l'ancienne Grèce parlent toujours de la musique ionienne comme d'une musique efféminée et chargée de fredons. Les érudits qui ont traduit ou commenté ces auteurs dans les temps modernes n'ont rien compris à tout cela, parce qu'ils ne connaissaient point la musique orientale. Avec ce que nous savons de cette musique, il n'y a plus rien d'obscur dans les passages des auteurs grecs qui concernent Phrynis et Timothée. Voici quelques-uns de ces passages :

Aristophane, dans sa comédie des *Nuées*, fait ainsi parler la Justice sur l'éducation des jeunes gens : « Ils allaient ensemble chez le joueur de « cithare..., où ils apprenaient à chanter l'hymne de la redoutable Pallas, « ou quelque autre cantique, entonnant les sons conformément à l'harmonie « (l'arrangement des sons) qu'ils tenaient de leurs ancêtres. Si quelqu'un « d'entre eux s'avisait de chanter d'une manière bouffonne, ou de mêler « dans son chant quelque inflexion de voix semblable à celles qui règnent « aujourd'hui dans les airs de Phrynis, on le châtiait sévèrement [3]. »

Plutarque nous a conservé des vers d'une comédie de Phérécrate, où il fait parler la Musique en ces termes : « Mais, Phrynis, par l'abus de je ne sais « quels roulemens qui lui sont particuliers, et voulant trouver dans le nombre « de sept cordes douze harmonies différentes, m'a totalement corrompue [4]. » Plus loin, la Musique ajoute : « Mais il fallait un Timothée, ma chère, pour « me mettre au tombeau, après m'avoir honteusement déchirée. — Quel est « donc ce Timothée? — C'est ce roux, ce Milésien qui, par mille outrages

[1] *Cabon* était le nom du père de Phrynis.

[2] *Μακάριος ἦτα, τιμότεε, ὅτε κάρυξ εἶπε*
Νικᾶ τιμότεος ὁ μιλήσιος τὸν Κάβωνος, τὸν ἰονοκάμπταν.

[3] Voyez la note 38 de Burette sur le dialogue de Plutarque relatif à la musique.

[4] *Ibid.* Note 206.

« nouveaux, et surtout par ses fredons extravagans, a surpassé tous ceux « dont je me plains. »

Phrynis et Timothée furent donc les premiers musiciens-poètes qui altérèrent le caractère de l'ancienne musique grecque, et qui commencèrent à y introduire des ornemens étrangers qu'ils avaient pris dans la musique de l'Orient. Cette transformation de l'art eut lieu environ quatre cent cinquante ans avant l'ère chrétienne. S'il pouvait y avoir quelque doute à l'égard de l'origine orientale de ces ornemens, il me semble qu'ils seraient dissipés par un passage d'Aristophane, cité par Plutarque et tiré d'une comédie qui n'est pas venue jusqu'à nous. Dans ce fragment, où il s'agit d'un musicien nommé *Philoxène,* la Musique s'exprime ainsi : « C'est lui qui, me rendant plus lâche, « plus molle et plus flexible qu'un chou, m'a entièrement remplie de fredons « discordans, trop aigus, et qui n'ont rien que de profane et de licencieux. » Aristophane exprime le genre des ornemens, des *fredons* introduits dans la musique par le mot *niglaros* [1], mot grec qui, suivant le lexique d'Hésychius, signifie *des ornemens superflus dans le jeu des instrumens* [2]. Or, dans le lexique onomastique de Pollux [3], on voit que *niglaros* était une petite flûte égyptienne. Il me semble que l'analogie est ici frappante, et qu'elle fait voir jusqu'à l'évidence que les ornemens dont se surchargea la musique grecque, au temps de Timothée, de Phrynis et de Philoxène, avaient été empruntés à la musique des peuples de l'Orient, et particulièrement aux Égyptiens, chez qui beaucoup de philosophes, de poètes et d'artistes grecs avaient voyagé. Avec ces ornemens s'introduisirent les instrumens polycordes, indispensables pour l'exécution d'un genre de musique qui embrassait une échelle de sons beaucoup plus étendue que celle pour laquelle l'ancienne lyre des Grecs avait été faite.

[1] Voici le texte grec :

Ἐξαρμονίους ὑπερβολαίοις τε δύοσίους
Καὶ νιγλάρους, ὥςπερ τε τὰς ῥαφδύους ὅλην
Κάμωτων με κατεμέςτωσε.

[2] Νίγλαροι, τερετίσματα, περίεργα κρουματα.

[3] Lib. 4, c. 10, sect. 81.

Il serait difficile de décider aujourd'hui si cette flûte appelée *niglaros* par Pollux est celle qui a été appelée *ginglaros* par d'autres auteurs, et qui était certainement une flûte égyptienne. Sebert, dans son édition de Pollux (Francfort, 1608), a substitué *ginglaros* à *niglaros*, et il a été imité par d'autres éditeurs; mais les manuscrits et l'édition d'Amsterdam ont *niglaros*.

Après les conquêtes d'Alexandre et l'établissement de ses successeurs en Égypte, le caractère primitif de la musique des Grecs se perdit chaque jour davantage, et celui de la musique orientale devint de plus en plus dominant. Tels ont été les progrès de cette révolution de l'art, qu'au huitième siècle, ces ornemens avaient passé dans le chant de l'église, que saint Jean de Damas, réformateur de ce chant, n'y trouva rien à changer sous ce rapport, et qu'il est encore aujourd'hui tel qu'il était alors. Les chants populaires de la Grèce sont aussi surchargés de ces ornemens, et ce n'est que par le caractère rhythmique de la poésie qu'on distingue des différences entre ces chants et ceux de la Perse et de l'Arabie.

Deux époques essentiellement différentes doivent donc être distinguées dans l'histoire de l'art musical des Grecs : l'une, qui s'étend depuis l'expédition des Argonautes jusqu'au milieu du cinquième siècle avant l'ère chrétienne, et qui renferme un espace d'environ huit cent cinquante ans, appartient à la musique simple et tire son origine de l'Occident; l'autre, qui commence vers l'année 1140 de l'ère attique, ou 4270 de la période julienne, et qui se développe jusqu'à nous, conduit par degré la musique primitive depuis la dégénération jusqu'à la transformation complete en musique du système oriental. C'est pour n'avoir pas fait cette distinction que les historiens de la musique n'ont pu concilier les contradictions apparentes qui se rencontrent chez les écrivains de l'antiquité, et qu'ils ont fait tant de dissertations à vide. Par l'exposé historique que je viens de faire, je crois n'avoir laissé de doutes ni sur l'existence de ces deux époques, ni sur les différences qui distinguent les deux systèmes de musique. Le second nous est connu : il me reste à faire voir ce qu'était exactement le premier. C'est à celui-ci qu'appartiennent les prodiges attribués à la musique des Grecs.

Alors que des multitudes d'inventeurs brillaient dans la Grèce et faisaient marcher de concert et les progrès de la musique et ceux de la poésie, on paraît avoir peu réfléchi et encore moins écrit sur la théorie de l'art. Pythagore semble avoir été un des premiers qui tournèrent leurs pensées vers les spéculations de cette théorie. Dire en quoi consistèrent précisément ses travaux serait difficile, car il ne reste de ce grand homme que des traditions plus ou moins incertaines. Il n'a rien écrit, et les ouvrages qu'on a attribués aux premiers pythagoriciens, c'est-à-dire à ses disciples immédiats, sont depuis long temps considérés comme apocryphes. Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que Pythagore fût un de ces hommes rares qui nais-

sent pour éclairer leur siècle et lui imprimer une salutaire impulsion. Il avait beaucoup voyagé, et conséquemment beaucoup appris ; rentré dans sa patrie, il fonda l'école de philosophie qui est connue sous le nom d'*école d'Italie*, parce qu'il donna ses leçons à Crotone. Il y révéla à ses disciples les vérités sublimes que ses méditations lui avaient apprises. L'une des plus fécondes et des plus vastes idées qu'il conçut fut celle d'une harmonie générale, soumise aux plus exactes proportions dans toutes les parties de l'univers. C'est cette pensée de la nécessité absolue de proportions et de relations de nombres qui le conduisit, en particularisant ce qu'il avait d'abord généralisé, à la découverte, qui lui est généralement attribuée, des proportions arithmétiques des intervalles des sons, et de leur valeur numérique. Nichomaque de Gérase est, je crois, le plus ancien auteur qui a parlé de cette découverte. Voici l'histoire qu'il rapporte à ce sujet, dans son *Manuel d'Arithmétique :*

Pythagore, dit-il, passait devant l'atelier d'un forgeron ; il remarqua que les marteaux, en frappant l'enclume, faisaient entendre la quarte, la quinte et l'octave. Frappé de cette circonstance, il fit peser les marteaux, et reconnut que leur poids était dans les rapports de trois à quatre, de deux à trois, et de un à deux, qui sont précisément ceux de ces intervalles des sons. Il en déduisit les autres proportions des intervalles, et forma de tous ceux qui sont compris dans l'octave un système complet. J'ai fait voir, dans un article de la *Revue musicale*, que cette histoire n'est qu'une fable ridicule ; car non seulement la réalité de l'expérience est fort douteuse, mais fût-elle démontrée, les poids des marteaux n'auraient pu fournir aucun moyen de l'analyser, car ce n'étaient pas eux qui vibraient, mais l'enclume.

Quoi qu'il en soit de cette anecdote, il est certain que le système des rapports arithmétiques des sons s'établit dans la Grèce, et que l'honneur en fut attribué au philosophe de Samos, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère chrétienne. Cette doctrine était celle de beaucoup de musiciens, lorsque Aristoxène de Tarente vint l'attaquer, et osa nier la réalité des proportions des intervalles. Les règles immuables de ces proportions avaient conduit Pythagore à reconnaître l'existence de deux sortes de tons, dont l'un, plus grand, est dans le rapport de 8 à 9, et dont l'autre, plus petit, est dans celui de 9 à 10. Aristoxène, qui avait appris dans l'école d'Aristote, son maître, à considérer les sens comme l'origine de toutes les idées, et comme les fondemens de toutes les sciences, assura que les intervalles porportionnels étaient

de pure invention, que l'oreille seule juge des rapports des sons, et qu'elle n'admet que ceux qui font tous les tons égaux entre eux. La dispute qui éclata alors entre les partisans de Pythagore et ceux d'Aristoxène sur les droits du calcul ou sur ceux de l'oreille, pour l'appréciation des intervalles musicaux, cette dispute, dis-je, dure encore, et l'on n'a pas fait un pas vers la vérité depuis plus de deux mille ans. On reproduit aujourd'hui les objections qu'on faisait alors, et l'on ne s'entend pas mieux sur les conclusions qu'on en tire. Les bases de toute la musique moderne sont pourtant dans cette question : qu'on juge d'après cela de la solidité de savoir de ceux qui ont fait l'art et la science !

Aristoxène, dont je viens de parler, est le plus ancien écrivain grec dont un traité sur la musique est parvenu jusqu'à nous. Parmi les musiciens qui l'ont précédé, on connaît beaucoup de noms d'inventeurs dans la pratique; fort peu de théoriciens. Cela vient sans doute de ce qu'on réfléchit peu sur les arts aux temps où l'imagination est active : les recherches spéculatives commencent alors que l'invention perd de sa fécondité. Jamais cette transformation des facultés humaines ne fut plus sensible que chez les Grecs. Jusqu'au temps d'Aristoxène les créations de formes et de rhythmes dans la poésie lyrique et dans la musique se succèdent avec une rapidité qui tient du prodige; mais à l'époque où vécut ce philosophe, il semble que tout ait été fini pour l'imagination des poètes et des musiciens, et que l'invasion de l'art étranger ait anéanti l'art original. Or, c'est précisément à cette époque que commence l'ère de la théorie, de l'histoire et de la littérature de la musique.

J'ai déjà dit que ce qui nous reste des écrivains grecs sur la musique est en général dogmatique et peu propre à nous donner des notions des effets de l'art. Cette observation s'applique surtout au traité des *Élémens harmoniques* d'Aristoxène, ouvrage écrit avec peu de clarté, et que l'ignorance des copistes a rempli de désordre et de transpositions. Nous n'y pouvons puiser de lumières que sur la constitution du système de tonalité et sur l'échelle des sons; sous ce rapport même il est inférieur à un autre ouvrage écrit par Aristide-Quintillien, long-temps après la mort d'Aristoxène. Dans celui-ci la méthode est lucide partout, et l'on y peut trouver des renseignemens plus précis et mieux exposés sur le système musical des Grecs que dans aucun autre ouvrage du même genre. C'est ici le lieu de présenter un aperçu de ce système.

premier chapitre du Qoran, ce chant poétique tel qu'il devait être en usage chez les Grecs. Il l'a noté avec soin, séduit qu'il était par la mélodie de ce genre de déclamation chantée. C'est un morceau curieux que je crois propre à faire comprendre ce que je viens de dire concernant la musique appliquée à la poésie; on le trouvera à la fin de ce résumé (fig. 7).

Pour n'avoir plus à revenir sur l'usage réel des instrumens dans l'antiquité grecque et romaine, et pour achever de démontrer que ces instrumens, lorsqu'ils accompagnaient le chant, n'avaient d'autre emploi que de faire entendre, de temps en temps, aux poètes, aux orateurs et aux acteurs comiques ou tragiques les principales intonations de l'accent poétique, oratoire ou déclamatoire, qu'il me soit permis de citer deux faits dont l'autorité me semble irrécusable. Le premier nous est fourni par Valère Maxime, qui dit, en parlant de l'éloquence de Caïus Gracchus : « Chaque fois qu'il haranguait « le peuple, il avait derrière lui un esclave habile dans la musique, qui, sans « être aperçu, formulait les modes de son débit par le son d'une flûte d'ivoire, « les faisant tantôt plus élevés et animés, tantôt les rappelant à un ton plus « modéré, selon le besoin; car la chaleur et la véhémence de l'action ne « laissaient pas assez d'attention à Gracchus pour qu'il se réglât si bien lui-« même [1]. »

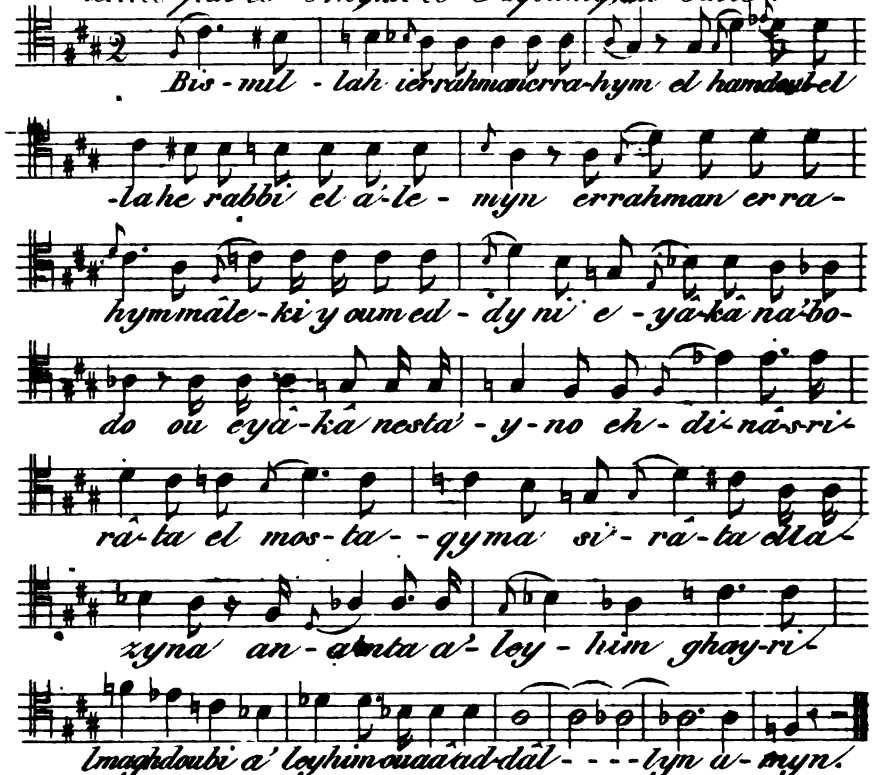
N'est-il pas évident que le soin de cacher l'esclave de Gracchus eût été inutile si cet esclave avait fait entendre sans cesse le son de sa flûte? D'ailleurs, le moyen de jouer toute une harangue sur la flûte pendant qu'on la prononce avec chaleur et véhémence? ou plutôt le moyen d'être véhément si l'on était obligé de se régler sans cesse sur le son d'une flûte et conséquemment de l'écouter constamment? Nul doute que profitant des repos, des finales de phrases, l'esclave faisait entendre le son qu'il convenait de prendre pour modèle de l'intonation de la voix.

Voici l'autre fait : il n'est pas moins remarquable, et son autorité n'est pas moins concluante. Je le tire des titres des comédies de Térence, où l'on trouve et le genre des flûtes qui servaient à guider les acteurs, et le nom du

[1] Quoties apud populum concionatus est, servum post se musicæ artis peritum habuit, qui occultè eburneâ fistulâ pronuntiationis ejus modos formabat, aut nimis remissos excitando, aut plus justè concitatos revocando : quia ipsum calor atque impetus actionis attentum hujusce temperamenti æstimatorem esse non patiebatur. (Val. Max., lib. 8, cap. 10).

Pl. V.

Accentuation Musicale de la Pièce du Fatihah, écrite par le Cheykh el-Fayoumy, au Caire.



TRADUCTION DE CETTE PRIÈRE,

qui est le premier Chapitre du Qoran.

Au nom de Dieu, clément et Miséricordieux; Louanges à Dieu, Maître de l'Univers, Clément et Miséricordieux. Roi du Jour du Jugement; nous t'adorons, et nous réclamons ton assistance. Dirige-nous dans le sentier du salut et de ceux qui n'ont pas mérité ta colère, et qui ne sont pas du nombre des égarés. Ainsi soit-il!

musicien qui avait réglé les modes de la déclamation. Par exemple, au titre de l'*Andrienne*, on lit : *Flaccus, fils de Claudius, en a composé* (de l'Andrienne) *les modes pour des flûtes inégales, droites et gauches* [1]. Certes, on ne peut croire que le son de la flûte se fit entendre pendant tout le temps où les acteurs parlaient, car le jeu continuel de cet instrument n'aurait pas été moins fatigant pour l'auditoire que contraire aux heureuses inspirations des acteurs. D'ailleurs, pour peu qu'on y songe, on comprend que dans la rapidité du débit, il aurait été à peu près impossible que l'acteur saisît les intonations de chaque mot qui lui auraient été dictées par le musicien; l'attention qu'il aurait été obligé d'y donner ne lui aurait pas permis de penser à la scène, à ses gestes, aux mouvemens de ses interlocuteurs. Et puis, le son de la flûte aurait toujours été en désaccord avec celui de sa voix, car ce son aurait dû précéder de quelques instans l'imitation qu'il en aurait dû faire.

Ces considérations me semblent ne pas laisser de doute sur l'usage réel de la flûte et de la cythare dans l'accompagnement du chant poétique, du débit oratoire et de la déclamation. Cet accompagnement se bornait à l'indication, par des sons isolés, du changement d'accent de la voix qui ne chantait pas d'un son soutenu, comme celui de notre musique, mais qui était beaucoup plus accentuée et modulée que notre simple déclamation. Cela fait comprendre comment avec les modes primitifs bornés à quatre notes, on a pu chanter la poésie, et l'accompagner avec le jeu des instrumens. Ainsi s'expliquent, de la manière la plus simple et la plus naturelle, des faits qui n'ont été que mystère et contradiction pour tous ceux qui jusqu'à ce jour ont écrit sur la musique des Grecs.

Il est pourtant une objection qu'on pourra me faire et qui n'est pas sans importance : c'est qu'alors même que la musique grecque n'avait pour base que les modes primitifs réduits à quatre notes, il y avait des airs ou nomes en l'honneur des dieux qui étaient connus de toute la Grèce, et qui, non seulement étaient chantés dans les temples, mais qu'on avait même arrangés pour être joués sur la flûte ou sur la cithare seules : je l'ai dit plus haut, en parlant des inventions de quelques musiciens. Mais ces airs ne furent pas la partie de la musique des Grecs à quoi l'on attribue les prodiges dont il est

[1] *Modos fecit Flaccus Claudii filius, tibiis imparibus dextris et sinistris.* J'ai donné, dans le sixième volume de la *Revue musicale*, trois articles sur ces inscriptions des comédies de Térence, et sur les flûtes des anciens : je les crois assez curieux.

parlé par les écrivains de l'antiquité ; leur caractère grave et monotone était semblable à celui de notre plain-chant, sauf la différence de l'échelle plus étendue de celui-ci. Un nome grec était donc à peu près ce que sont le *pange linguâ*, le *veni creator*, l'*ave maris stella* de nos antiphonaires. Cela est si vrai, que ce furent ces mêmes nomes dont se servit long-temps après saint Ambroise, lorsqu'il jeta les premiers fondemens du chant de l'église latine, ainsi que je le ferai voir plus loin.

Pour le dire en passant, c'est quelque chose de plaisant que l'erreur des savans qui ont pris trois fragmens de ces nomes, retrouvés dans des manuscrits, pour des monumens propres à nous donner des notions justes de la musique des Grecs, et qui, sur cette supposition, ont accumulé de faux et misérables raisonnemens, pour ou contre la réalité des effets de cette musique. Ces fragmens appartiennent tous au mode lydien, qui répondait à notre ton de *mi* majeur, sans note sensible. Ils sont d'un temps où le système de l'échelle avait reçu tout son développement. J'ai cru qu'il était nécessaire que je donnasse un de ces fragmens comme un spécimen de cette espèce d'airs qu'on appelait des nomes. C'est un hymne à Apollon. On le trouvera à la fin de ce résumé sous le n° 8.

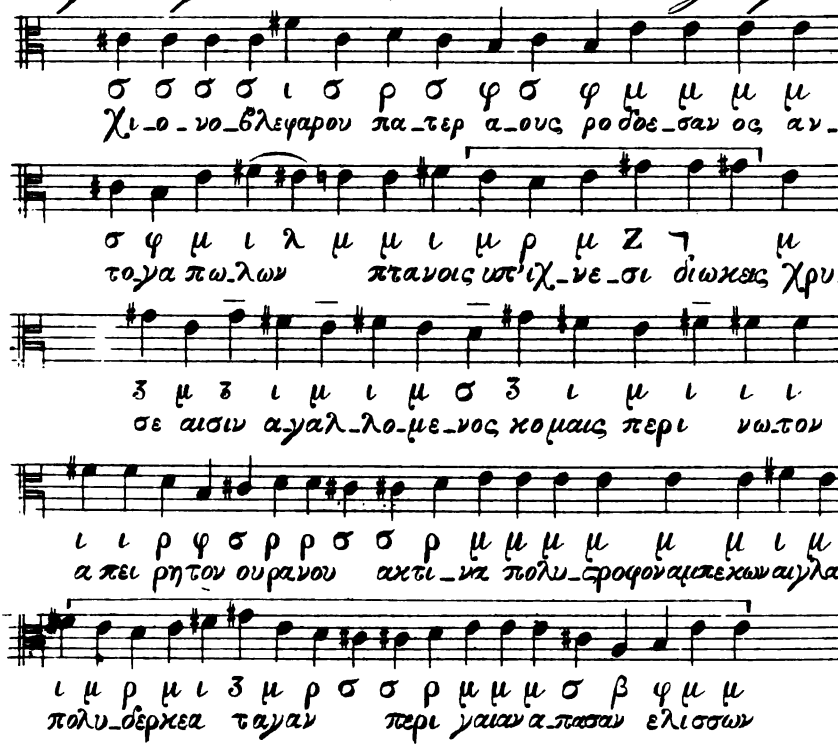
Je reviens à l'exposé du système de la tonalité grecque ; après ce qui vient d'être dit, il me sera facile d'en faire comprendre les développemens.

Que ce soit Olympe ou Terpandre qui étendirent l'échelle des trois modes, depuis le tétracorde jusqu'à l'heptacorde, il est certain que les Grecs passèrent tout à coup de l'un à l'autre système, et que les instrumens furent modifiés d'après ce changement. L'addition de trois sons au tétracorde primitif, pour en former l'heptacorde, se fit quelquefois au-dessous, quelquefois au-dessus de ce tétracorde, dans l'un ou l'autre des trois modes phrygien, dorien et lydien. Lorsque l'addition était faite au-dessous, on donnait à l'heptacorde le nom de *système grave*, si cette addition avait lieu au-dessus, le système s'appelait *aigu*. Au moyen de la répétition de la quatrième note, les Grecs formèrent deux tétracordes dans chaque heptacorde, grave ou aigu. Cette division en deux systèmes ne se fit pas immédiatement après qu'on eut imaginé d'ajouter trois notes à chacun des anciens modes, car l'addition ne fut faite d'abord qu'à l'aigu ; en sorte que l'échelle se trouva composée de sept notes qui correspondaient, dans le mode phrygien, à *mi, fa, sol, la, si* bémol, *ut, ré ;* dans le mode dorien, à *mi, fa* dièse, *sol, la, si, ut, ré ;* et dans le mode lydien, à *mi, fa* dièse, *sol* dièse, *la, si, ut* dièse, *ré*. Dans les échelles de ces trois

Pl. 6.

Hymne de Denis à Apollon.

Extrait des Man.ts N.os 2458 et 2221 de la Bibliothèque royale de Paris avec la notation Grecque (1)



*Les notes grecques et modernes qui sont comprises sous des lignes, n'existent pas dans le man.t 2458.

(1) Les signes de la notation musicale des six premiers vers de ce morceau manquent dans tous les manuscrits. La musique des onze derniers vers manque dans le man.t 2458 et dans ce qui a été publié par Marcello; mais celui-ci a fourni les moyens de restituer avec exactitude le chant des vers 13 et 14.
On ne voit dans les vers de l'exemplaire ici ni accens, ni esprits, parce qu'on a voulu reproduire fidèlement le Man. 2458; mais on peut voir toute la poésie de cette hymne avec ses signes dans le mémoire sur la Mélopée de Burette dans le 1.er Volume de l'Essai sur la musique de Laborde, et chez plusieurs autres auteurs.
Remarquez qu'il y a une faute dans le 13.e vers rapporté par Burette, Laborde et Forkel; On y lit Πολυκερόεα, qui n'a point là de sens, car il ne s'agit ni de gain considérable, ni de ruse; la véritable leçon est Πολυδερκεα, comme au manuscrit 2458: Le poète ne parle que des rayons pénétrans du soleil. Le manuscrit dont Marcello s'est servi est conforme à celui-ci.

modes, les Grecs donnèrent les noms de *hypate* à la note la plus grave, *parhypate* à la seconde, *lychanos* à la troisième, *mèse* à la quatrième, *trite* à la suivante, *paranète* à l'avant-dernière, et *nète* à la dernière [1]. Lorsque

[1] Je ne dois point taire ici une difficulté considérable qui s'est rencontrée dans l'interprétation des noms grecs des notes de l'échelle musicale; la diversité des opinions à cet égard fera voir le peu de certitude qu'il y avait dans les connaissances de la plupart des écrivains qui ont traité de la musique des Grecs.

Il y a à peu près un siècle que le docteur Pepusch, musicien allemand établi en Angleterre, émit la singulière opinion (dans un mémoire inséré parmi les *Transactions philosophiques*, n° 481, p. 226; et tome 10, part. 1re, p. 261, de l'abrégé de Martyn) que les Grecs avaient construit leur échelle de musique de tel e façon que les intervalles des sons étaient exactement les mêmes en montant et en descendant; que les noms des notes appartenaient à l'échelle descendante comme à l'ascendante, et que la note *proslambanomène* ou ajoutée se plaçait aussi bien à l'aigu qu'au grave. On pense bien que l'auteur d'une pareille assertion n'alléguait aucune autorité en faveur de son opinion. Y eût-il quelque passage obscur dont on aurait étayé un semblable systeme, on n'en devrait pas moins conclure que ce système est absurde, car il est absolument impossible de construire une échelle diatonique dont les intervalles seraient partout les mêmes en montant et en descendant. J'en donnerai pour preuve l'échelle du mode Phrygien, la plus favorable qu'on puisse trouver pour ce système. Le signe + désignera le demi-ton, et le signe — le ton. Voici le résultat des deux gammes ascendantes et descendantes :

mi + fa — sol — la — si + ut — ré — mi + fa.
fa + mi — ré — ut + si — la — sol — fa + mi.

Long-temps après le docteur Pepusch, M. Drieberg, auteur de plusieurs ouvrages allemands sur la théorie de la musique des Grecs, lesquels sont remplis des propositions les plus singulières, a repris dans l'un d'eux (*Die praktische musik der Griechen*, p. 73 et suiv.) l'opinion de ce musicien, sans citer son prédécesseur, et a construit pour la démonstration de son système des gammes de prétendus modes grecs, où l'imagination est mise partout à la place de la vérité. M. Drieberg n'a pas pris plus que Pepusch la peine de citer un seul passage des anciens écrivains sur la musique à l'appui de son système.

Je possède un manuscrit contenant un cours de l'abbé Feytou sur la musique des anciens, où il est dit que ce n'était pas en montant, mais en descendant, que les Grecs nommaient les notes des échelles de leurs modes. L'abbé Feytou ne cite pas non plus une seule phrase des théoriciens grecs en faveur de son opinion.

Ces systèmes si bizarres et si contraires à tout ce qui est admis en général concernant la musique des Grecs, m'ont porté à réfléchir sur ce qui a pu leur donner naissance; je crois en avoir trouvé l'origine dans les noms grecs de quelques-unes des notes de l'échelle des modes. Par exemple, la note *hypate*, qui, dans l'opinion commune, est la plus basse après la *proslambanomène* ou *ajoutée*, tire son nom de ὑπατος ou ὑπέρατατος qui signifie *suprême*; il est vraisemblable que Pepusch et Drieberg et Feytou se sont persuadés que cette note devait être au-dessus des autres. De même *nète* vient par contraction de νέατος

l'échelle fut étendue jusqu'à huit notes, elle prit le nom d'*octacorde;* on donna celui de *paramèse*, à la note supérieure à la mèse, et celle-ci fut suivie de la *trite*, de la *paranète* et de la *nète*.

L'idée de l'addition facultative au-dessus ou au-dessous de l'ancien tétracorde, et de la division de l'échelle en deux systèmes *grave* et *aigu*, produisit par le fait une échelle de dix sons divisés en trois tétracordes, au moyen de la répétition de deux notes. Le tétracorde le plus grave composé, dans le mode phrygien, des notes correspondantes à *si, ut, re, mi,* s'appela *tétracorde hypaton,* c'est-à-dire tétracorde grave; le suivant, composé des notes *mi, fa, sol, la,*

le dernier, le plus bas; cependant la *nète* est, suivant le système ordinaire, la note la plus haute. Mais Boèce, qui vivait au temps où le système de la musique grecque n'était point encore oublié à Rome, s'est chargé de nous expliquer ces apparentes contradictions dans un passage important, dont l'existence paraît avoir été ignorée des écrivains qui viennent d'être cités. On y voit que le nom de *hypate* a été donné *à la note la plus grave de l'échelle*, comme on donnait celui d'*hypatos* aux consuls, qui étaient les premiers magistrats de la république, et à Saturne, la plus considérable des planètes. Toutes les autres notes sont également expliquées dans ce passage, dont voici le texte : « In quibus (chordis) his quem gravissima quidem erat, vocata est hypate, quasi « major atque honorabilior : unde Jovem etiam Hypaton vocant. Consulem eodem quo- « que nuncupant nomine propter excellentiam dignitatis, eaque Saturno est attributa « propter tarditatem motûs, et gravitatem soni. Parhypate verò secunda, quasi juxta « hypaten posita et collocata. Lichanos tertia idcirco, quoniam lichanos digitus dicitur « quem nos indicem vocamus. Græcus à lingendo lichanon appellat. Et quoniam in « canendo ad eam chordam, quæ erat tertia ab hypate, index digitus, qui est lichanos « inveniebatur, idcirco ipsa quoque lichanos appellata est. Quarta dicitur mese, quo- « niam inter septem semper est media. Quinta est paramese, quasi juxta mediam col- « locata. Septima autem dicitur nete, quasi neate, *id est inferior*. Inter quam neten, « et paramesen est sexta, quæ vocatur paranete, quasi juxta neten locata. Paramese « verò quoniam tertia est a nete, eadem quoque vocabulo trite, id est tertia nuncu- « patur. » (Boet. Mus., lib. 1, cap. 20, p. 1383; edit. Glareani).

Le passage que je viens de citer, ce passage dont le sens est si clair, si positif, n'existât-il pas, il y aurait une preuve encore plus péremptoire que Pepusch, Drieberg, l'abbé Feytou et tous ceux qui adoptent leur système sont tombés dans une erreur capitale à l'égard de la disposition des notes de l'échelle musicale des Grecs : je la trouve dans les tables de la division du *canon* que Plotémée a données au second livre de son Traité des Harmoniques (Wallis, op., t. 3, c. 13, p. 86 et 499); les proportions arithmétiques de ces tables ne sont applicables qu'à l'ordre adopté communément pour la construction de l'échelle des modes grecs; il serait impossible d'y trouver aucune connexité avec l'ordre descendant.

Je ne puis entrer ici dans de plus longs développemens sur cette question; on en trouvera d'autres dans mon Histoire générale de la musique qui ne laisseront rien à désirer,

prit le nom de *tétracorde meson*, c'est-à-dire *du milieu;* enfin, le troisième et dernier eut celui de *tétracorde synemmenon*, ou supérieur. Au-dessous de l'échelle de dix sons, une note fut ensuite ajoutée; on lui donna le nom de *proslambanomenos*, mot grec qui signifie précisément *ajouté*. De cette manière, l'échelle fut composée de onze notes. Il y a lieu de croire que ces additions sont dues à Timothée, et que ce sont elles qui ont été cause de la rigueur des magistrats de Sparte envers lui.

Si le système général des sons avait toujours été borné à onze notes, la musique des Grecs aurait été susceptible de beaucoup moins de variété que celle des peuples orientaux, leurs contemporains, nonobstant les différences de constitution des trois modes phrygien, dorien et lydien; mais des modes nouveaux s'introduisirent peu à peu dans cette musique sous les noms de modes *ionien*, *éolien* et *mixolydien*. La forme de ces modes nouveaux varia plusieurs fois. D'abord ils n'offrirent point de gammes complètes, mais insensiblement ils prirent une forme analogue à celle des autres modes dont ils étendirent un peu le système. Toutefois, il n'y eut d'augmentation remarquable dans l'étendue du système général de la musique grecque que lorsqu'on eut imaginé la transposition de chaque mode, de telle sorte que ces modes se divisèrent en *mode médiaire*, qui était le mode dans son ton primitif, en *mode grave*, ou transposé à une quarte au-dessous, qui, à cause de cette transposition recevait l'épithète de *hypo* (inférieur), et en *mode aigu*, ou transposé à une quarte au-dessus du médiaire, et auquel on ajoutait l'épithète de *hyper* (supérieur). Ainsi, le mode *hypo-dorien* commençant par la *proslambanomène* ou *ajoutée*, avait l'étendue d'une octave et une quarte, et contenait les notes *la* (entre les premières lignes de la clef de *fa*), *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* bémol, *ut* et *ré;* puis par un artifice qu'on appelait *disjonction*, on recommençait la gamme à la *mèse* qui répondait au *la* supérieur, et l'on continuait l'échelle dans l'étendue d'une autre octave. De cette manière, l'échelle du mode hypo-dorien renfermait une étendue de deux octaves divisée en cinq tétracordes qu'on appelait *hypaton*, *meson*, *synemmenon*, *diezeugmenon* et *hyperboléon*. Les noms de toutes les notes renfermées dans ces deux octaves du ton de *la* mineur, sans note sensible, étaient : *proslambanomène*, *hypate-hypaton*, *parhypate-hypaton*, *lichanos-hypaton*, *hypate-meson*, *parhypate-meson*, *lichanos-meson*, *mèse*, *paramèse*, *trite diezeugmenon*, *paranète diezeugmenon*, *nète diezeugmenon*, *trite hyperboléon*, *paranète hyperboléon* et *nète hyperboléon*. Le mode médiaire ou *dorien*, qui commençait par l'ajoutée

(*ré*, de la clef de *fa*), répondait au ton de *ré* mineur de la musique moderne sans note sensible, était divisé de la même manière, en cinq tétracordes, et les noms de ses notes étaient les mêmes que ceux du mode *hypo-dorien*. Le mode hyper-dorien commençait à l'ajoutée (*sol*, entre les lignes supérieures de la clef de *fa*), et répondait à notre ton de *sol* mineur. Son étendue était aussi de deux octaves, et ses divisions étaient les mêmes qu'aux deux autres modes.

En opérant de la même manière sur les cinq modes *dorien*, *phrygien*, *ionien*, *éolien* et *lydien*, les Grecs portèrent l'étendue de leur système général, au commencement de l'ère chrétienne, jusqu'à trois octaves et une seconde (depuis *la* grave de la voix de basse jusqu'au *si* aigu de la voix de femme), et le nombre de leurs modes, naturels et transposés, s'élève à quinze.

Quelques phrases obscures d'anciens écrivains ont fait croire à plusieurs auteurs que dans la plus haute antiquité, les Grecs ont fait usage d'une échelle divisée par intervalles très petits qui auraient constitué un genre de musique auquel on aurait donné le nom d'*enharmonique*; et d'après le sens attribué aux passages de ces écrivains, ce genre, très compliqué, et d'une exécution difficile, aurait précédé l'emploi du genre simple appelé *diatonique*. Ce fait est en contradiction manifeste avec ce que j'ai rapporté de l'histoire de l'invention des modes, de l'augmentation progressive de leur étendue, et des idées que les Grecs se formaient de l'art et de son but. Il n'est pas moins contraire à la marche de l'esprit humain d'aller du composé au simple, au lieu de passer de celui-ci au composé; enfin, c'est méconnaître l'histoire des relations de la Grèce avec l'Orient que de prétendre que l'emploi des petits intervalles n'a point passé de l'Égypte et de l'Asie dans l'Occident après que les historiens et les philosophes grecs eurent voyagé dans ces contrées, et surtout après les conquêtes d'Alexandre. La forme primitive des instrumens de musique des Grecs, et le petit nombre de cordes dont ils étaient montés, démontre même jusqu'à l'évidence que, dans les temps reculés, ce peuple ne fit usage que du genre diatonique, c'est-à-dire du genre simple dont le système vient d'être développé.

En réalité, le genre enharmonique ne fut employé à aucune époque dans la musique grecque [1]; et le *chromatique*, qui procède par demi-tons dans la

[1] Il ne saurait y avoir d'enharmonie purement mélodique; l'harmonie doit faire nécessairement partie de ce qu'on appelle de ce nom : je ferai voir cela plus loin. C'est pour

mélodie, fut le seul qui se mêla quelquefois au diatonique, après que Pythagore l'eut introduit en Italie, au retour de son voyage en Égypte. Je dis que le genre chromatique se mêla quelquefois au diatonique, parce qu'il n'y a pas eu chez les Grecs plus que chez les Européens modernes de musique disposée dans le genre chromatique seul; car une telle musique ne saurait exister, n'y ayant point de succession mélodique possible avec les seuls élémens d'une échelle musicale qui ne procéderait que par demi-tons.

Mais, si la musique grecque avait ce point de contact avec la nôtre, nonobstant les différences essentielles qui résultaient de la forme de ces modes, elle était soumise à un système particulier d'altération dans le nombre des cordes de ces modes, qui lui donnait un caractère absolument étranger à celui de la musique moderne. Je veux parler de la faculté qu'avait le musicien de retrancher, dans sa composition, la troisième corde (*lichanos*) du premier tétracorde de chaque mode, et de la deuxième (*paramèse*) ou de la troisième (*trite*) du second tétracorde. Aristoxène et Plutarque nous fournissent sur ces retranchemens des détails qui ne laissent point de doute sur leur réalité [1] et sur leur effet. Nous apprenons d'eux que les plus anciens musiciens de la Grèce, tels qu'Olympe et ses contemporains, usaient de ces retranchemens des notes caractéristiques de la mélodie pour varier le coloris de la musique, et qu'en ôtant de leur place ces cordes, ils les élevaient ou les abaissaient d'un quart de ton. De là venait qu'on donnait à ces cordes le nom de *cordes mobiles*, et aux autres celui de *cordes stables*. Les gammes qui résultaient de telles mutations étaient fort étranges. Par exemple, celle du mode lydien se présentait sous cette forme :

mi, fa *dièse*, sol, ×, si, ×, ut *dièse*, ré, mi.

Plus tard, on retrancha l'altération du quart de ton, mais la suppression de la corde naturelle au mode n'en resta pas moins constante. C'est ce qui résulte évidemment d'un passage d'Aristoxène, où l'on voit que le retranchement se faisait encore de son temps. « Il existe (dit-il) aussi une certaine

n'avoir point fait cette remarque qu'on s'est jeté dans beaucoup de mauvais raisonnemens à l'égard de ce prétendu genre enharmonique des Grecs.

[1] Voyez à ce sujet un fort bon article de Perne, dans le quatrième volume de la *Revue musicale* (p. 219-228); c'est le seul auteur qui a bien compris cette question. Burette a mal rendu le passage de Plutarque; ses notes 130-133 prouvent qu'il n'avait pas saisi le sens de son auteur.

« mélopée privée du lichanos diatonique qui, loin d'être mauvaise, est excel-
« lente, ce qui d'abord ne paraît pas évident à quelques-uns de ceux qui
« cultivent maintenant l'art de la musique, mais qui leur semblera tel que
« nous le disons, s'ils ne s'occupent de ces choses qu'après avoir suffisamment
« étudié les premières et les secondes (mélopées) des anciens modes [1]. »

La gamme réduite comme le dit Aristoxène dans ce passage, se présentait sous cette forme, dans le mode lydien :

mi, *fa dièse*, ×, la, ×, ut *dièse*, ré, mi.

Les cordes mobiles n'étaient pas les mêmes dans tous les modes.

L'examen attentif des échelles des différens modes, entières ou incomplètes, fait découvrir sans peine les défauts d'analogie qu'il y a entre ces gammes et celles des deux modes de la musique moderne : aucune de ces échelles mélodiques ne répondait ni à notre gamme du mode majeur, ni à celle du mode mineur. En effet, l'heptacorde ou gamme des sept notes de la lyre phrygienne du système aigu était *mi, fa, sol, la, si* bémol, *ut, ré*, en sorte que les demi-tons de cet heptacorde sont placés entre le premier son et le deuxième, entre le quatrième et le cinquième; disposition inconnue dans notre musique. L'heptacorde du mode dorien était : *mi*, *fa* dièse, *sol, la, si, ut, ré*. Ici, il y avait analogie avec la tonalité fixée au moyen âge et qui est connue sous le nom de *tonalité du plain-chant* : c'est l'intermédiaire entre la tonalité antique et la moderne. A l'égard de l'heptacorde du mode lydien, sa forme était celle-ci : *mi, fa* dièse, *sol* dièse, *la, si, ut* dièse, *ré*. Ici toute analogie disparaît soit avec les gammes des modes du plain-chant, soit avec celles de la musique actuelle. Il est facile de comprendre que si l'on joint à ces disparités le retranchement d'une ou deux notes de l'heptacorde, notes variables en raison du mode primitif ou transposé, l'analogie de la tonalité antique et de la moderne s'affaiblit de plus en plus.

La variété des formes mélodiques était la conséquence nécessaire d'un système de tonalité tel que celui qui vient d'être exposé; car, indépendamment des trois types d'échelles primitives appelées *phrygienne, dorienne* et *lydienne*, qui avaient chacun un caractère particulier, les mutations de certaines cordes dans chaque mode avaient pour effet de donner aux mélodies des multitudes d'aspects différens, abstraction faite des innombrables diversités que le rhythme y introduisait d'ailleurs. Or, l'éducation manquant à notre oreille,

[1] Voyez Aristox., lib. 2.

pour apprécier à leur juste valeur les élémens d'une musique si différente de la nôtre, il était à peu près impossible que les auteurs qui ont traité de la musique des Grecs, sans avoir pris en considération ces différences de constitution et d'éducation des organes, ne tombassent pas continuellement dans le faux en essayant leurs perpétuelles comparaisons de cette musique avec celle des temps modernes.

A ne considérer les mélodies de l'ancienne Grèce que sous le rapport de la constitution de la gamme et sous celui de la succession des sons, que de difficultés n'y a-t-il pas à nous placer dans les circonstances où se trouvaient les Grecs pour saisir aussi bien qu'eux, et de la même manière, les lois de cette succession? Si l'on veut avoir une idée de ces difficultés, il suffit de jeter un coup-d'œil sur l'un des fragmens de nomes ou d'airs sacrés qui sont parvenus jusqu'à nous. J'ai dit que ces fragmens ne sont point de nature à faire connaître la musique des Grecs, parce que l'effet de cette musique dépendait souvent du sujet de la poésie, de l'accent improvisé du musicien qui la chantait, de l'harmonie rhythmique des vers, du mélange heureux de cette harmonie avec le rhythme propre de la musique, enfin des circonstances où étaient placés le musicien et l'auditoire; mais ces mêmes fragmens peuvent du moins nous fournir des exemples de l'enchaînement mélodique des sons, suivant le système de la tonalité grecque. Parmi eux, je choisis l'hymne de Denys à Apollon, comme étant celui dont le chant offre le moins d'étrangeté. Ce chant est écrit dans le mode lydien. Publié d'abord par Vincent Galilée avec les autres morceaux qui nous restent de l'ancienne musique grecque, dans son Dialogue de la musique ancienne et moderne (Florence, 1581, in-folio), puis copié par Bottrigari dans son *Melone* (Ferrare, 1602, in-4°), avec des multitudes de fautes d'impression, et enfin donné d'après un autre manuscrit, avec des remarques d'Edmond Chilmead, à la fin de l'édition grecque des poésies d'Aratus (Oxford, 1672, in-8°), ce morceau a été défiguré dans ces divers ouvrages, quant à la forme tonale de la mélodie. Depuis lors Burette a donné, d'après un manuscrit de la Bibliothèque du Roi, de Paris, une édition plus correcte de ces mélodies, en ce qui concerne la tonalité [1]; mais il a eu la malheureuse idée de rhythmer le chant de l'hymne à Apollon d'après la seule prosodie, en l'absence des signes du rhythme musical, et de rapporter ce

[1] *Dissertation sur la mélodie de l'ancienne musique*, dans les *Mém. de l'Acad. des inscript. et belles-lettres*, t. v, p. 169.

rhythme à la mesure ternaire de la musique moderne. Il a été copié en cela par Laborde et quelques autres historiens, qui ne voient jamais que de la musique moderne lorsqu'ils s'occupent de l'antiquité [1]. Puis est venu Bonesi qui, dans son *Traité de la mesure* (p. 138), a conservé la quantité indiquée par Burette, mais l'a appliquée à la mesure à deux temps, et de plus a complètement altéré la mélodie. De tous les auteurs qui ont publié le fragment dont il s'agit, Marcello est le seul qui l'a donné tel qu'il est dans les manuscrits, sauf quelques altérations qui appartiennent peut-être à l'ancien copiste. Je donne ici ce morceau (voyez les exemples de musique) d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Roi, coté 2458, in-folio [2]. Il me paraît plus correct et plus conforme au caractère de la tonalité lydienne que tous ceux d'après lesquels cet hymne a été publié, bien que la mélodie des six premiers vers y manque, comme dans tous les autres manuscrits, et que la fin n'y soit pas, tandis qu'elle se trouve dans ce que Marcello nous a fait connaître [3]. J'ai suppléé cette fin par l'exemple de cet auteur.

Examinons avec attention ce singulier fragment pour y découvrir l'analogie de sa tonalité avec celle de notre musique : nous ne tarderons pas à acquérir la conviction que nos efforts sont vains. La première ligne nous indique bien notre ton de *fa dièse mineur*, mais, dès la seconde ligne, le sentiment de ce ton disparaît, et la finale de cette phrase mélodique ne nous fournit plus aucune indication positive d'un ton quelconque. Le vague augmente encore à la troisième ligne dont les trois dernières notes sont complètement étrangères aux tons de *la* ou de *ré* majeurs que semblent indiquer les premières. Quant à la suite, la tonalité y flotte sans cesse de manière à ne nous laisser jamais le sentiment d'un ton permanent, ou d'une modulation enchaînée de tons analogues.

Ici se présente le moment opportun pour examiner la question de l'existence de l'harmonie dans la musique grecque; question qui a long-temps di-

[1] Laborde, *Essai sur la Musique*, t. 1, p. XVI.

[2] Cet hymne se trouve noté avec le dithyrambe à Calliope et l'hymne à Némésis, à la suite d'une partie du *Traité de Musique* de Bacchius l'ancien, qui n'a point été publiée avec le reste, par Meibomius, bien que ce savant en eût eu connaissance et qu'il eût promis dans sa préface de la donner au public. Il y a une lacune dans le chant de l'hymne à Apollon : j'y ai suppléé par le manuscrit n° 3221.

[3] Marcello, *Salmo* 17, t. 3e, édit. Venez.

visé les savans, et qu'on agite encore parfois dans la persuasion qu'une musique ne saurait être bonne si elle ne satisfait à cette condition. Je ne ferai pas l'analyse de la querelle littéraire élevée à ce sujet, parce que ces choses seront examinées dans le Dictionnaire aux articles des savans et des artistes qui en ont traité. C'est dans la nature même des choses que je veux essayer de pénétrer, sans égard pour les diverses opinions qui ont été émises, quel que soit d'ailleurs le mérite de ceux qui ont pris part à la querelle.

J'ai dit (p. LXXXV) qu'à l'exception d'un petit nombre de passages obscurs de philosophes ou de poètes, rien n'indique l'existence de l'harmonie chez les Grecs dans les traités de musique qui nous restent d'eux. C'est un premier point qu'il faut démontrer. Le mot *harmonie* n'a pas chez les Grecs le sens restreint que nous lui donnons dans la musique moderne : ils ne s'en servent que pour exprimer l'arrangement des sons qui se succèdent, en sorte que ce mot n'a pas dans leur langue d'autre acception que celui de *mélodie* dans la nôtre. Ainsi, parmi les traités de musique des écrivains grecs que nous possédons, aucun ne nous fournit la moindre indication de l'existence de sons simultanés ou d'accords dans cette musique; cependant celui d'Aristoxène a pour titre : *Élémens de l'harmonie*, ceux d'Euclide et de Gaudence le philosophe sont intitulés : *Introduction à l'harmonie*, celui de Nichomaque porte le nom de *Manuel d'harmonie*, et celui de Ptolémée a pour titre : *Les harmoniques*.

Un autre auteur, celui peut-être de tous les écrivains grecs dont le livre a pour nous le plus d'importance, Aristide Quintillien (voyez ce nom au Dictionnaire) ne laisse aucun doute sur la signification que les Grecs attribuaient au mot harmonie :

« Toute la science harmonique (dit-il) se divise en sept parties : la première « traite des sons; la seconde, des intervalles; la troisième, des systèmes; « la quatrième, des genres; la cinquième, des tons; la sixième, des muta- « tions (cordes mobiles), et la septième de la mélopée (du chant) [1]. » On voit que dans tout cela il n'est pas question des accords, ou de la réunion simultanée des sons.

Lucien nous fournit aussi une indication précise du sens qu'on attachait de

[1] Ὅτι τῆς πάσης ἁρμονικῆς μέρη ἑπτά. Διαλαμβάνει γὰρ πρῶτον περὶ φθόγγων. Δεύτερον, περὶ διαστημάτων. Τρίτον, περὶ συστημάτων. Τέταρτον, περὶ γενῶν. Πέμπτον, περὶ τόνων. Ἕκτον, περὶ μεταβολῶν. Ἑβδόμον, περὶ μελοποιΐας.

son temps au mot harmonie; voici comment il s'exprime : « Chaque espèce « d'harmonie doit garder son propre caractère; la phrygienne, son enthou- « siasme; la lydienne, son ton bachique; la dorienne, sa gravité, et l'io- « nienne, sa gaieté [1]. »

A l'égard d'un passage du Traité des lois, de Platon [2], d'un endroit d'Aristote [3], de deux vers d'Horace [4], et de quelques autres passages qu'on a allégués en faveur de l'existence de l'harmonie simultanée dans la musique des Grecs, je n'en discuterai pas ici la valeur, parce qu'un tel examen m'entraînerait hors des bornes de ce résumé; je me contenterai de renvoyer à la dissertation de Burette *sur la symphonie des anciens* [5], où ce savant a donné des explications fort raisonnables de ces passages, bien qu'il n'ait pas aperçu tous les argumens qui militaient en faveur de son opinion.

Il est une objection qu'on n'a point faite, et qui, peut-être, aurait pu faire subsister le doute sur la question de l'emploi des accords de plusieurs sons simultanés dans la musique des Grecs; c'est que nous ne possédons presque rien de relatif à la pratique de l'art, et que tous les traités de musique que les écrivains de la Grèce nous ont transmis sont dogmatiques, et relatifs seulement à la formation des systèmes, au rhythme et à la notation. Cette objection, que je me hâte de faire pour qu'on ne me l'oppose pas plus tard, m'oblige à abandonner les preuves d'érudition pour en chercher de plus concluantes dans la nature même de la musique des Grecs.

Deux mots de la langue grecque expriment l'accord des sons; l'un est *homophonie*, qui indique *l'unisson*, l'accord homogène de deux sons semblables, ou d'un plus grand nombre. Un chœur de voix analogues, d'hommes ou de

[1] Καὶ τῆς ἁρμονίας ἑκάστης διαφυλαρτειν τὸ ἰδιον τῆς φρυγίου τὸ ἐνθεον, τῆς λυδίου τὸ Βακχικόν, τῆς Δωριου τὸ σεμνον, τῆς Ἰωνικῆς τὸ γλαφυρὸν. (Luc. in Harmon.)

[2] Τῇ δὲ τῆς κινήσεως ονομα εἴη : τῇ ὁ αὖ τῆς φωνῆς, σοῦ τι οξέος καὶ βαριος συγκιραννυμενων ἁρμονίας νομα προσα γορεύοιτο. (On appelle *cadence* l'ordre ou la suite du mouvement; on appelle *harmonie* l'ordre ou la suite du chant, de l'aigu et du grave diversement combinés et entremêlés.) Plat. de Legib.

[3] Μουσικὴ δὲ ὀξεῖς ἅμα καὶ βαρεῖς, μακροίς τε καὶ βραχεῖς φτόγγοις μίξοσα ἐν διαφοροῖς φονοῖς μίαν ἀπιτέλεσιν ἁρμονίαν. (La musique, mêlant ensemble des sons aigus et des graves, des sons qui ont de la durée et d'autres qui passent plus vite, forme de ces diverses voix une seule harmonie.)

[4] Sonante mistum tibiis carmen lyrâ, hac dorium, illis Barbarum.

[5] *Dissertation sur la symphonie des anciens*, dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. 4, p. 151 et suiv.

femmes, dans lequel tout le monde chantait la même mélodie, était *homophone*. L'autre mot était *antiphonie*. L'antiphonie était l'accord des voix d'espèces différentes à l'octave. Un chœur composé d'une réunion de voix d'hommes et de femmes chantant une même mélodie, était naturellement *antiphone*.

Lorsque les instrumens polycordes commencèrent à s'introduire de l'Orient dans la Grèce, plusieurs cordes de ces instrumens, et particulièrement de celui qu'on appelait *magadis*, étaient accordées à l'unisson ou à l'octave; de là vient qu'on appela ensuite *magadiser* l'action d'accorder des voix ou des instrumens ensemble, mais seulement à l'unisson ou à l'octave. Nous avons la preuve, par un problème d'Aristote, qu'aucun autre intervalle appartenant à l'espèce que nous appelons des consonnances ne s'accordait, ou ne s'employait dans l'accord simultané. Ce philosophe dit même qu'il n'y avait que l'octave qui se magadisait, et qu'aucun autre intervalle consonnant ne se jouait ni ne se chantait en concert (Probl., sect. 19, n° 18). La symphonie, le concert, l'harmonie enfin, consistait donc chez les Grecs à jouer ou à chanter à l'unisson et à l'octave.

Supposons, maintenant, qu'en l'absence de ces renseignemens fournis par l'antiquité elle-même, nous fussions obligés de découvrir dans le peu qui nous reste de la mélodie grecque si elle a été faite pour former un tout avec une harmonie quelconque : je crois que nous n'arriverions pas moins à une conclusion négative. Jetons les yeux sur le fragment de l'hymne de Denys à Apollon. Cet hymne est un de ces nomes ou airs sacrés qui étaient populaires et que tout le monde chantait : on sait que ces airs étaient, à cause de cela, d'une modulation plus simple et plus facile que les morceaux de vive inspiration destinés aux artistes. Cela est si vrai que toute l'étendue de la voix, depuis la note la plus basse jusqu'à la plus haute, ne sort pas des bornes d'une sixte majeure dans l'hymne dont il s'agit. La simplicité relative du chant est comme on sait la condition la plus favorable à l'harmonie; cependant ici les successions mélodiques sont tourmentées de telle sorte qu'il serait à peu près impossible d'y ajouter de l'harmonie sans affecter l'oreille du retour fréquent de relations désagréables. D'ailleurs, telle était la construction des instrumens grecs qu'aucun d'eux n'aurait pu fournir un nombre assez considérable de sons différens pour former des harmonies complètes sur chaque note essentielle de la mélodie de cet hymne.

Peut-être objectera-t-on que cette harmonie pouvait n'être qu'un simple

accompagnement à la tierce : plusieurs auteurs ont en effet pensé que tel pouvait être le système d'accords employés par les anciens, et Burette lui-même s'est rangé de cet avis; mais il a judicieusement fait remarquer que si l'usage d'une telle harmonie s'est établi parmi les Grecs, ce n'a pu être qu'à une époque postérieure à celle où vivait Aristote, puisque ce philosophe dit en termes précis que l'octave était le seul accord qu'on connût de son temps. Or, il ne faut pas oublier que la plupart des grands effets attribués à la musique des Grecs ont précédé la mort d'Aristote; qu'une transformation s'est opérée dans cet art après que les conquêtes d'Alexandre eurent mis en relation constante la Grèce avec l'Orient; que la conséquence de ces faits incontestables est que le principe de la puissance de la musique grecque était indépendant de l'harmonie, et que si jamais quelques misérables accords de tierce se sont introduits dans cette musique, ce n'a été que d'une manière si peu remarquable, si peu dépendante du système de l'art, que de tous les écrivains qui ont traité spécialement de la musique, ou qui en ont parlé par occasion et qui, tous, datent de temps postérieurs à la mort d'Aristote, il n'en est pas un qui ait dit quelque chose de cette harmonie. N'oublions pas, enfin, que l'harmonie ne saurait exister dans la musique comme accessoire; il faut qu'elle en soit un des principes constitutifs, ou qu'elle n'y entre point. On verra plus loin que lorsqu'elle commença à prendre une forme, vers le milieu du treizième siècle, elle devint la dominatrice de l'art, conséquence inévitable de sa manifestation au sens musical de l'homme.

Il demeure donc démontré (du moins je le crois) que le principe actif de la musique grecque était purement mélodique, et que ce principe ne recueillait aucun accroissement de force d'un accompagnement harmonique quelconque. Mais il reste à découvrir quel pouvait être l'objet essentiel de cette mélodie; quel était son mode d'action principal. Car, d'imaginer qu'il y avait assez de charme dans la succession des sons pour opérer sur la vive imagination des Grecs de si profondes impressions que celles qu'on attribue à leur musique, il n'y a pas moyen. On sait, par des autorités irrécusables, que le seul changement de mode suffisait pour faire passer dans l'ame des impressions diverses : c'est un fait contre lequel je ne veux élever aucun doute; mais, en considérant que le rhythme était la partie la plus active de la musique grecque, et que tout homme était alors sensible à son harmonie, je suis conduit à penser qu'il y avait des rhythmes attribués à chaque mode, en raison du caractère plus ou moins grave, plus ou moins passionné qu'on

leur avait reconnu. Quelques explications sur la nature de ces rhythmes me paraissent nécessaires pour donner du poids à ma conjecture.

Le charme de l'harmonie poétique de la langue grecque est tel, que lorsque cette poésie passe par la bouche d'un habitant de l'Attique, elle sonne à l'oreille comme une véritable musique; musique d'autant plus séduisante que le caractère en est varié par des multitudes de combinaisons d'un effet très différent. Disons un mot de son mécanisme.

Dans nos langues modernes, il y a des syllabes de durées diverses que nous appelons longues et brèves; mais les longues sont plus ou moins longues, les brèves plus ou moins brèves, selon les habitudes de celui qui les prononce, sans que l'oreille soit précisément affectée d'une sensation agréable ou déplaisante : la sensation, quand elle existe, a quelque chose de vague et d'indéterminé qui se refuse à l'analyse.

Il n'en était point ainsi des langues de l'antiquité, et surtout de la langue grecque. Dans celle-ci, la valeur relative des syllabes longues et brèves était si bien déterminée, que la durée de la longue était exactement le double de la durée de la brève, et que celle-ci ayant pour valeur une certaine division de la mesure musicale qu'on appelle *temps*, l'autre devait avoir en durée deux de ces temps. La règle de la valeur relative des syllabes et l'application de cette règle à la prononciation des mots composaient une sorte de science qu'on appelait la *prosodie*.

De la combinaison des syllabes longues et brèves, on avait formé de certaines formules qu'on désignait généralement par le nom de *pieds poétiques*. Ces pieds poétiques, qui entraient comme élémens dans la composition des vers en quantité déterminée, donnaient à ceux-ci plus ou moins de rapidité ou de lenteur, en raison du nombre de temps qui formaient leur structure. Les règles de la construction des pieds poétiques et de leur arrangement dans les vers d'espèces diverses, composaient ce qu'on appelait la doctrine de la *quantité*.

Il y avait des pieds poétiques de deux syllabes; d'autres de trois. Dans l'un, les syllabes étaient brèves, longues dans un autre, alternativement longues et brèves dans un troisième, ou brèves et longues, ou composé d'une longue suivie de deux brèves, etc. Chacun de ces pieds se distinguait par un nom particulier : ainsi, celui qui était composé de deux brèves s'appelait le *pyrrique*; le *spondée* avait deux longues; l'*ïambe*, une brève suivie d'une longue; le *trochée*, une longue suivie d'une brève; le *dactyle*, une longue

suivie de deux brèves ; l'*anapeste*, deux brèves suivies d'une longue ; le *tribraque* avait trois brèves ; le *molosse*, trois longues, etc.

La valeur de temps de ces diverses combinaisons se marquait par des mouvemens de levé et de frappé ; le premier de ces mouvemens s'appelait *arsis* (élévation) ; le second, *thesis* (position).

La combinaison des pieds poétiques dans les vers est quelquefois régulière, à l'égard de la mesure musicale, et quelquefois irrégulière. Par exemple, dans les hexamètres nommés *alcmanien* et *grand archiloquien*, ainsi que dans le *dactyle tétramètre*, le dactyle composé d'une longue et deux brèves se présente dans un ordre régulier ; la mesure de ces vers est binaire, c'est-à-dire à deux temps égaux. Le vers *ïambique trimètre* est composé de ïambes purs, où la brève et la longue alternent dans une disposition uniforme. La mesure de ce vers est ternaire, et peut se représenter musicalement par trois temps égaux. A l'égard de la combinaison irrégulière, sous le rapport de la mesure musicale, mais très régulière quant au rhythme poétique, on la trouve dans le vers *ïambique tétramètre*, dans le *scazon* ou *trimètre boiteux*, et dans beaucoup d'autres. Le ïambique tétramètre est composé du *spondée*, pied poétique de deux longues, et de l'*ïambe*, autre pied poétique d'une brève suivie d'une longue, et ces deux pieds sont disposés dans un ordre alternatif, en sorte que la mesure musicale de ce vers est alternativement à deux temps doubles et à trois. Les Grecs et les Latins appelaient cette proportion rhythmique de deux à trois *sesquialtère*. Dans le *scazon*, le vers commençait et finissait par un spondée, et les quatre autres pieds du vers étaient des ïambes, d'où il suit que la mesure du commencement et de la fin du vers était à deux temps, et le reste à trois.

Indépendamment de ces rhythmes mêlés de proportions binaires et ternaires, il y en avait qui ne pouvaient se mesurer que par *cinq temps*, sorte de bizarrerie qui ne tombe pas sous notre sens musical, et qu'on a quelquefois essayée sans succès dans la musique moderne. Tels étaient ceux où l'on faisait entrer comme élémens le *bacchien*, composé d'une brève et de deux longues, l'*antibacchien*, formé de deux longues suivies d'une brève, et enfin l'*amphimacre*, où la brève était placée entre deux longues.

Il y avait des vers qui manquaient d'un temps simple ou double, c'est-à-dire d'une brève ou d'une longue, pour avoir la mesure nécessaire au rhythme ; on les appelait *catalectiques*. Les temps de ces valeurs se suppléaient par des silences de durée égale, ou bien, le musicien qui accompagnait le chanteur

avec la lyre ou la flûte, ou qui s'accompagnait lui-même, remplissait cet intervalle de temps par une note de valeur égale au temps qui manquait. Cet emploi de la lyre et de la flûte me paraît avoir été, dans les beaux temps des arts grecs, le seul qu'on en a fait après celui de l'indication de l'intonation pour régler la voix des chanteurs [1].

D'après les explications qui viennent d'être données du mécanisme du système rhythmique des Grecs, il me semble qu'il est facile de nous former une idée de la différence qui existait entre ce système et celui de notre rhythme musical. Tel était le rhythme poétique de ce peuple, telle était l'harmonie de ses ingénieuses combinaisons, telle était enfin la puissance de ce rhythme sur la sensibilité des oreilles accoutumées à l'entendre dans toutes ses modifications, qu'il absorbait le sentiment de la mesure purement musicale, et que la régularité de celle-ci ne se présentait pas comme une nécessité à l'esprit d'un Grec. Dans la musique européenne actuelle, au contraire, lorsqu'elle est jointe à la poésie, le sentiment de la mesure musicale absorbe celui du rhythme poétique, parce que celui-ci est très faible, le mécanisme de la quantité n'y entrant que par le nombre syllabique et par la césure. Cette différence me paraît fondamentale et me semble confirmer d'une manière inattaquable ce que j'ai dit précédemment, savoir : que, sous le nom de *musique*, les Grecs entendaient un autre art que celui auquel nous donnons ce nom.

S'il faut prouver que le sentiment du rhythme poétique dominait la musique grecque, et qu'il faisait même la base de la musique instrumentale; s'il faut enfin démontrer que la nécessité de faire sentir ce rhythme l'emportait sur toute autre considération, et même sur la succession mélodique des sons, je ferai remarquer d'abord ces permutations de nombre, si fréquentes chez les poètes lyriques de la Grèce; permutations dont l'effet était de rompre sans cesse la régularité de la mesure musicale; permutations qui seraient insupportables à l'oreille d'un musicien de nos jours, et qui faisaient les

[1] Ce qu'on vient de lire n'est qu'un aperçu du système rhythmique des anciens; pour de plus amples détails, on peut lire le Mémoire de Burette *sur le rhythme de l'ancienne musique* (*Mém. de l'Acad. des inscript. et belles-lettres*, t. v, p. 152); l'ample travail de M. A. Boeck sur les mètres de Pindare, dans la deuxième partie du premier volume de son excellente édition de cet auteur (Leipsick, 1811-1821), et, suivant un autre système, les *Elementa doctrinæ metricæ*, de Hermann (Leipsick, 1816).

délices des Grecs. Je dirai ensuite que c'était si bien à ce rhythme que s'attachait l'attention des habitans de l'ancienne Grèce, dans leur poésie chantée et même dans leur musique instrumentale, que les batteurs de mesure, appelés *podopsophes*, à cause du bruit de leurs pieds, avaient l'habitude de frapper le plancher de la scène avec des sandales de bois garnies de fer, en y joignant le bruit des mains frappées l'une dans l'autre. Pour la danse, on marquait la mesure avec des coquilles et des ossemens d'animaux qu'on frappait l'un contre l'autre, à peu près comme on fait aujourd'hui des castagnettes. Tout ce bruit, bien qu'il dût à peu près anéantir les mélodies jouées par de faibles instrumens, était agréable à l'oreille des Grecs, parce qu'il marquait le rhythme, et que ce rhythme était pour eux la partie la plus importante de la musique. Chez nous, au contraire, où le rhythme est faible et la mesure forte, chez nous, où les formes mélodiques, les combinaisons harmoniques, la variété des modulations et le mélange des sonorités composent à l'audition un plaisir délicat et complexe, non seulement on ne veut pas entendre le bruit du bâton de mesure, mais les gestes mêmes du chef d'orchestre qui en marque les temps sont souvent importuns.

D'après ce qui vient d'être dit des rhythmes divers de la poésie grecque, il est facile de comprendre qu'ils donnaient aux vers plus ou moins de rapidité ou de lenteur, de douceur ou de force, et qu'il en résultait souvent des images pittoresques. Le mode musical devait être en rapport avec le rhythme poétique. Si celui-ci était grave et majestueux, le mode l'était aussi, et le dorien était celui qu'on choisissait; s'il était âpre, véhément, on se servait du mode phrygien; s'il était doux et moelleux, on avait recours à l'éolien, et ainsi des autres. Tel était le secret de cette puissance des modes dont parlent les écrivains de l'antiquité, et que les modernes ont niée n'ayant pu la comprendre.

Il ne me reste qu'à dire quelques mots du système de notation de la musique des Grecs pour finir cette partie de mon résumé historique.

Plusieurs auteurs et notamment Alypius, sophiste de l'école d'Alexandrie, ont laissé des livres où sont exposées les diverses classifications des signes qui servaient à noter la musique grecque. Les lettres de l'alphabet grec, soit entières, soit tronquées, droites ou couchées, dans une position directe ou retournée, composent cette notation, dont l'invention est communément attribuée à Pythagore. Toutefois, s'il est vrai que ce philosophe a eu quelque part à l'arrangement de ces signes, il n'a fait que les modifier, car

un des écrivains grecs sur la musique dont nous possédons les écrits, Aristide Quintillien, nous a fait connaître une très ancienne notation qui était en usage parmi les Grecs long-temps avant la naissance de Pythagore. On peut lire sur ce sujet de curieuses dissertations de M. Perne, dans la *Revue musicale*.

Au premier aspect, la nomenclature des signes dont Alypius a fait connaître les combinaisons pour tous les modes, cette nomenclature, dis-je, paraît offrir une complication effrayante. Burette a porté à *seize cent vingt* le nombre de ces signes destinés à représenter les sons. Mais M. Perne a fait remarquer que ce nombre si considérable renferme les signes du genre chromatique qui n'a jamais été réellement usité dans la musique des Grecs; que de tous les modes, au nombre de quinze, il n'y en avait que trois dont on se servît, et même que le mode *lydien* diatonique avait fini par être à peu près seul en usage; enfin que les signes de la notation instrumentale et vocale étaient différens, en sorte qu'un joueur de flûte ou de cythare n'était point obligé d'apprendre les signes de la notation vocale, et réciproquement pour un chanteur. Il conclut de là qu'en réunissant même les deux systèmes de notation vocale et instrumentale, la connaissance des quinze paires de notes du mode lydien était suffisante à un musicien pour l'usage habituel, et que c'est à tort qu'on a porté à seize cent vingt le nombre des signes de la notation grecque. Il me semble que M. Perne a trop insisté sur ce point; car de ce qu'un chanteur ou un joueur d'instrumens n'auront besoin, pour lire la musique écrite dans un seul mode, que de connaître la signification d'un petit nombre de signes, il ne suit pas qu'un musicien instruit ne doive les connaître tous s'il veut approfondir son art en toutes ses parties; or, il faut bien avouer que c'est une quantité effrayante que celle de seize cent vingt signes destinés à représenter des sons. C'est d'ailleurs une singulière preuve de cette simplicité du système de notation de la musique grecque que d'affirmer qu'il y avait *quinze cent quatre-vingt-dix signes* inutiles sur le nombre de seize cent vingt que nous a fait connaître Alypius.

Il est une remarque qui a échappé à Burette et aux historiens de la musique, dans leur critique de la notation grecque : c'est que l'embarras de cette notation résulte moins encore du nombre des signes que des diverses significations de ceux qui ont une même forme; significations qui sont multipliées dans les différens modes, et dans leurs transpositions, de manière à jeter la plus grande confusion dans la mémoire des musiciens. Peut-être dira-t-on qu'il en est à peu près de même à l'égard des notes de la musique moderne,

qui changent de nom en raison de la clef qui règle la musique; mais cette objection aurait peu de solidité, car, dans notre musique, la note de la clef étant connue, toutes les autres le sont, tandis que la régularité des dispositions n'existent pas dans la notation grecque, chaque son se trouvant représenté tantôt par un signe, tantôt par un autre, tantôt par un troisième, etc. On voit qu'un tel système ne peut être vanté pour sa simplicité.

La plupart des auteurs qui ont traité du rhythme de la musique de l'antiquité, et Burette lui-même, ont dit que les Grecs n'avaient pour exprimer la mesure de ce rhythme que deux lettres (*alpha* et *bêta*), dont l'une représentait la brève et l'autre la longue : c'est une erreur dans laquelle Gaforio n'est pas tombé; car, dans son *Traité de la Musique pratique*, il a fait connaître cinq signes de mesure musicale qui servaient à marquer les combinaisons du temps chez les anciens, sans indiquer toutefois où il avait acquis la connaissance de ces signes. Un livre inédit d'un auteur anonyme du quatrième siècle, dont Meibomius a indiqué l'existence dans la préface de son édition grecque et latine du *Traité de Musique* de Bacchius le vieux, et que M. Perne a fait connaître par une notice lue à l'Institut de France, ce livre, dis-je, qui est un traité du rhythme de l'ancienne musique grecque, a confirmé la réalité des signes dont Gaforio avait parlé, en y ajoutant quatre signes de silence qui se combinaient avec ceux de la durée des sons. En cette partie de leur notation, les Grecs avaient mis la simplicité qui manque aux signes des sons pour les divers modes, car tel est le mécanisme de ces combinaisons que les neuf signes dont il vient d'être parlé suffisent pour représenter toutes les valeurs de durée ainsi que tous les silences qui peuvent entrer comme élémens dans le rhythme poétique et musical. Ces signes sont, pour la valeur des notes, des lignes horizontales simples et doubles, d'autres lignes formant un angle de 90 degrés, le *pi* et l'*éta* renversés; pour le silence, le *lambda* simple ou accompagné de traits horizontaux, l'angle et le *pi* surmontés ou souscrits par l'accent grave.

Les auteurs qui nous ont transmis des traités originaux de la musique des Grecs dans la langue de ce peuple sont au nombre de dix-sept. Le plus ancien de tous est Aristoxène; puis viennent Euclide, dont les deux opuscules sont attribués à un certain *Cléonide*, dans quelques manuscrits; Plutarque, Nicomaque, Alypius, Gaudence, Bacchius le vieux, Aristide-Quintillien, Ptolémée, Porphyre, Théon de Smyrne, Psellus, Manuel Brienne, l'anonyme qui a traité du rhythme, Georges Pachymères, Barlaam, et Joseph Racondyt. Les écrits

de ces quatre derniers n'ont pas encore été publiés. Je ne joins pas à ces auteurs Philodème, dont l'ouvrage a été découvert dans les ruines d'Herculanum, parce qu'il a fait plutôt une satire contre la musique qu'un traité de cet art. Il faut ajouter à ces noms ceux d'Aristote, d'Athénée qui, dans son *Banquet des Savans*, nous a fourni de précieux documens historiques sur la musique; de Pausanias, dont la description de la Grèce renferme d'utiles renseignemens sur quelques musiciens de l'antiquité, et enfin de Pollux et d'Hesychius, qui, dans leurs lexiques, ont aussi traité de quelques objets relatifs à la musique. On trouvera, dans la *Biographie universelle des Musiciens*, des renseignemens sur ces auteurs et sur leurs ouvrages.

Les monumens historiques qui pourraient nous fournir quelques notions de l'art musical dans l'antique Latium et dans l'Étrurie n'existent plus. On sait maintenant que ces vases élégans, connus long-temps sous le nom de *vases étrusques*, sont de travail grec. Les instrumens de musique qu'on voit représentés sur ces vases ne peuvent donc nous fournir aucuns renseignemens sur l'art dans les temps les plus anciens de l'Italie. Ce n'est que par induction qu'il nous est permis de présumer que cet art a été peu différent chez les Latins de ce qu'il était chez les Grecs. Les relations fréquentes de l'Italie moyenne avec Rome, de celle-ci avec la grande Grèce (le royaume de Naples), avec la Sicile et avec les îles de l'Ionie, dès la plus haute antiquité, ont dû donner à la musique des Étrusques et des Latins un caractère et des principes à peu près semblables à ceux de la musique des Hellènes.

A l'égard des Romains, la constitution militaire de leur république avait fait d'eux un peuple féroce peu disposé à goûter les douceurs d'un art dont les accens ne remuent que les ames sensibles. On chantait, on jouait de la lyre et de la flûte au pied du Pausilyppe et sur les bords de l'Arno; mais les rives du Tibre n'étaient point hospitalieres aux musiciens. Le nom d'aucun artiste de ce genre n'est parvenu jusqu'à nous avant le temps des Scipions, et celui de Flaccus, régulateur de la déclamation des comédies de Térence, est le premier que l'histoire nous révèle. Après la conquête de la Grèce et d'une partie de l'Orient, les vainqueurs transportèrent à Rome les arts et les artistes des peuples vaincus; non qu'ils en connussent le prix, mais parce qu'ils les considéraient comme des dépouilles et des trophées de victoire. Ce fut sous le consulat de Manlius que commencèrent les concerts d'instrumens dans les jeux du cirque. Jules César, vaste intelligence née pour tout connaître et pour apprécier tout ce qui est beau, montra pour la musique un goût pas-

sionné que n'avaient pas ses compatriotes : il assembla près de lui des multitudes de musiciens; Suétone porte à dix ou douze mille le nombre de ceux qui, de son temps, vivaient à Rome.

Alternativement protégés, bannis et rappelés par Auguste, Tibère et Caligula, les musiciens n'existèrent jamais à Rome que comme une vile peuplade qui servait aux plaisirs de la multitude, mais qu'on méprisait : bien différens en cela de ce qu'ils avaient été aux beaux temps de la Grèce, où l'art et les artistes étaient en honneur, où toute la population cultivait cet art comme un présent des dieux, où on l'enseignait comme la première des sciences dans les écoles publiques, où les philosophes en recommandaient l'étude comme d'une chose utile au bonheur des hommes. C'est sans doute à cette différence dans la manière de considérer la musique qu'il faut attribuer l'ignorance où nous sommes des circonstances relatives aux progrès de cet art chez les Romains. Pas un écrivain latin sur la musique n'est cité antérieurement aux temps de décadence. La musique qu'on cultivait à Rome était grecque; les musiciens, Grecs; les théoriciens, Grecs; enfin, c'étaient aussi des Grecs qui fabriquaient les instrumens. Même au cinquième siècle, après que l'empire fut devenu la proie des barbares, c'étaient encore les principes de la musique grecque qui étaient exposés par Boèce, infortuné ministre d'un roi goth, dans un ouvrage remarquable par une excellente méthode d'analyse, et par une pureté de langage à peu près inconnue au temps où vivait l'auteur. Malgré la longue domination des Romains dans le royaume de Naples, les traités de musique qu'on a trouvés parmi les manuscrits d'Herculanum étaient en langue grecque; enfin, aucunes traces d'un art romain n'existent, si ce n'est dans une notation que Boèce nous a fait connaître.

Il paraît qu'aucun système de notation musicale n'était connu des Romains avant que les musiciens grecs eussent porté le leur en Italie. Dire jusqu'à quel point on poussa à Rome la connaissance de ce système étranger, c'est ce qui n'est pas possible. Tout porte à croire que le mécanisme de cette notation parut difficile, et qu'il se trouva quelque Romain qui imagina d'en faire disparaître toute la complication en y substituant quinze lettres de l'alphabet latin (depuis A jusqu'à R); mais on ignore à quelle époque et de quelle manière se fit cette substitution. Boèce, à qui nous devons la connaissance de cette notation latine, n'entre à ce sujet dans aucuns détails. J. J. Rousseau a cru que Boèce lui-même en était l'inventeur; mais il n'y a rien dans le livre de cet auteur qui autorise une telle conjecture.

Dès les quatrième et cinquième siècles de l'ère chrétienne, deux écrivains avaient pourtant écrit en latin sur la musique; mais tous deux étaient nés en Afrique et avaient fait leurs études à Carthage. Le premier est ce célèbre père de l'église connu sous le nom d'Augustin. Son livre, ouvrage de sa jeunesse et peu digne de lui, est particulièrement un traité du rhythme écrit d'une manière obscure. C'est d'ailleurs un ouvrage tout entier conforme aux principes des Grecs. Il en est de même de la partie musicale d'une espèce d'encyclopédie écrite par Martianus Capella. Le traité de musique qui forme le neuvième livre de cette encyclopédie par ordre de matières, est uniquement relatif à la musique grecque [1].

L'identité qui existait à l'égard du système, entre la musique des Romains et celle des Grecs, se trouvait dans les formes des instrumens et dans leur usage. Tout ce que nous voyons sur les bas-reliefs de Rome, dans les peintures de Pompeïa et d'Herculanum, et même dans les instrumens qu'on y a découverts, et qui sont au musée de Portici, nous offre des ressemblances parfaites avec ce qu'on voit sur les vases grecs et avec les descriptions qui se trouvent dans Athénée, Pausanias, Pollux et quelques autres écrivains de la Grèce.

La translation du siége de l'empire à Byzance, par Constantin, porta un coup mortel aux arts de Rome. Déjà la décadence était sensible alors que se fit cette translation; mais elle fut bien plus rapide après ce grand événement, qui exerça d'ailleurs une si funeste influence sur le sort de l'Europe. La dégénération progressive des Romains avait préparé l'asservissement de l'Italie. Le dernier des Romains avait été Ætius, vainqueur d'Attila dans les plaines catalauniques. Après lui les hordes de barbares qui inondèrent l'empire d'Occident eurent plutôt à marcher qu'à combattre pour établir leur domination : tout périt dans leurs dévastations, et la fuite fut le seul moyen de salut qui resta aux artistes et aux savans. Athènes, Constantinople, Alexandrie leur offrirent des asiles restés paisibles jusque là; ils y reprirent le cours de leurs travaux.

Ces faits expliquent la rapide décadence de la musique dans l'empire d'occident à une époque où le même art était encore cultivé avec succès par les Grecs. La plupart des écrits originaux que nous possédons sur la musique de ceux-ci appartiennent précisément à ce temps de la dégénération de l'art en

[1] Voyez sur ces auteurs les articles du dictionnaire qui suit ce résumé.

Italie. Mais ici se présente une considération très importante qui a échappé à tous les historiens de la musique : la voici. Les nations scythes et slaves, qui pendant plus de trois siècles firent irruption dans l'empire romain, ces Vandales, ces Goths, ces Lombards, qui semèrent partout la désolation, portèrent une atteinte mortelle à la musique grecque cultivée dans cet empire; mais ces peuples eux-mêmes avaient une musique dont la constitution était toute différente de celle des peuples vaincus par eux. Dans cette musique, il se trouvait quelques rudimens d'harmonie et un système particulier de notation qui, par une fusion lente se mêlèrent aux restes de l'ancienne musique grecque et produisirent à la fin les élémens de l'art que nous cultivons aujourd'hui. Je donnerai tout à l'heure des éclaircissemens sur tout cela. Or, tandis que par l'effet même des atteintes portées à l'ancienne musique de l'Occident, un art nouveau se créait, les Grecs, à l'abri de ces perturbations, conservaient leur système sinon intact, au moins peu modifié dans ses parties essentielles, et n'admettaient d'innovations que dans le mode d'exécution de leurs mélodies. Cette époque de crise d'un côté et de stabilité de l'autre me paraît digne de toute l'attention des esprits observateurs.

ANTIQUITÉ. — CONTINUATION.

MUSIQUE DES PEUPLES SEPTENTRIONAUX.

Les plus anciennes traditions ont fait considérer les nations qui habitaient les parties septentrionales de l'Europe dans les temps historiques les plus reculés comme étant originairement sorties de l'Orient, c'est-à-dire de la Perse; mais la plus grande obscurité règne sur l'époque où ces migrations auraient eu lieu. Elle doit remonter au-delà des révolutions dont le souvenir nous a été conservé par l'histoire. Sans doute il a fallu des circonstances extraordinaires pour déterminer des tribus entières à quitter d'heureuses contrées pour aller habiter sur un sol inculte, couvert de forêts, de marécages, et placé sous un ciel rigoureux. Cette marche est inverse de celle qu'on a vu suivre long-temps après par ces peuplades des pays septentrionaux, car elles quittèrent alors leurs rudes climats pour en chercher de plus doux, et pendant près de quatre cents ans, des multitudes sauvages sortirent de leurs forêts et de leurs marais du Nord, se poussant mutuellement contre le colosse romain qui résistait en vain à leurs efforts, et qui finit par succomber.

Au premier aspect, ces peuples, originaires, dit-on, de l'Orient, semble-

raient avoir dû conserver le système des arts de leur pays primitif; pourtant il n'en fut point ainsi; car s'il est vrai, comme l'affirment quelques écrivains d'après des raisonnemens qui paraissent plausibles; s'il est vrai, dis-je, que leur musique est restée dans les formes qu'elle avait aux temps les plus anciens, on doit en conclure que ces formes ont été instituées originairement d'une manière très différente des formes de la musique orientale. Il faut donc que des circonstances extraordinaires aient influé sur ces formes antiques de la musique des peuples septentrionaux, si peu semblables aux systèmes orientaux, ou que la formation de ceux-ci soit antérieure aux émigrations des habitans primitifs de la Perse et de l'Inde.

Quoi qu'il en soit, je vais essayer de faire voir en quoi différait l'ancienne musique du nord des autres systèmes dont il a été parlé jusqu'ici.

Dans ce qu'on vient de lire, il n'est parlé des peuples septentrionaux que collectivement; ce n'est pas à dire pourtant que tous aient eu le même système de musique : des différences assez considérables s'y faisaient remarquer; mais ces divers genres de musique avaient de certaines analogies qui m'ont déterminé à les réunir dans un même article.

Les Vandales, ancêtres des Polonais, les Goths, dont les Suédois tirent leur origine, les Scandinaves, anciens habitans du Danemarck, les Scythes, aujourd'hui connus sous les noms de Russes, de Cosaques et de Tatars, ont laissé chez leurs descendans d'anciennes traditions musicales qui, bien qu'altérées peut-être par le temps, conservent encore un caractère d'originalité, une empreinte locale, un cachet de mœurs sauvages qu'il est impossible de méconnaître. Beaucoup d'antiquaires se sont occupés de recueillir les anciens chants nationaux de ces peuples; tous s'accordent à reconnaître leur origine antique. L'accent de ces chants, surtout de ceux dont l'antiquité paraît incontestable, cet accent, dis-je, est triste; leur mouvement est lent. C'est le gémissement de l'esclave. Il est remarquable que chez tous ces peuples, l'échelle musicale semble être faite pour le mode mineur. Le mouvement vif et le mode majeur n'apparaissent guère dans leur musique que pour la danse et les chants de guerre.

De tous les peuples que je viens de citer, les Scythes sont le plus ancien. Leur nom est lié à l'histoire de la Grèce. C'est par eux que je crois devoir commencer l'examen de la musique native du Nord.

Si l'on fait un sérieux examen des anciens airs originaux des paysans russes, deux choses attireront surtout l'attention de l'observateur : l'une est la forme

de l'échelle musicale; l'autre, la cadence qui se présente presque toujours d'une manière uniforme et régulière. Pour faire comprendre ce que j'ai à dire à cet égard, je ne puis mieux faire que de donner pour exemple un de ces airs, sorte de type qui se représente souvent avec des modifications plus ou moins nombreuses sans altération sensible de la forme primitive (Voyez, aux exemples notés, le n° 9). La gamme de cet air, qui, ainsi que je viens de le dire, est la base de la plupart des airs russes, se présente sous la forme mineure avec la note sensible au grave; elle est privée de cette note à l'aigu, comme dans l'exemple suivant :

sol dièse, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol* bécarre.

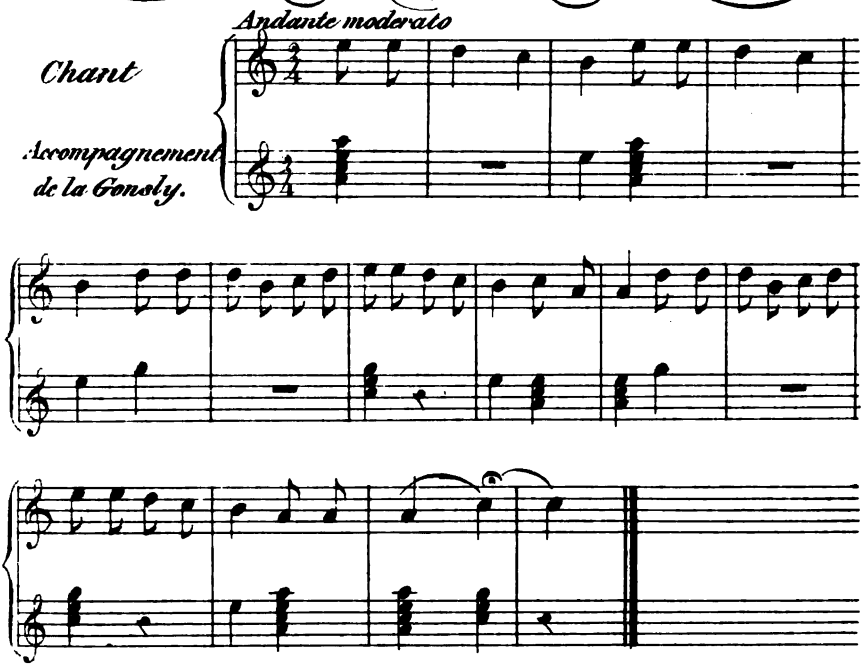
L'air que j'ai donné pour spécimen de la mélodie russe, parce qu'il est un type populaire, est composé de deux parties, dont l'une est dans le mode mineur et l'autre dans le majeur. Le majeur relatif est tout entier dans cette gamme par la présence de la note sensible au grave, et par son absence à l'aigu. Il n'existe pas un seul air ancien dans toute la Russie où la note sensible ait été employée dans le haut.

Guthrie (Mathieu), savant Anglais, qui a passé un grand nombre d'années en Russie, qui a fait beaucoup de recherches sur les antiquités du pays, et qui a publié sur ce sujet de curieuses dissertations, affirme que toutes ces mélodies sont de la plus haute antiquité, qu'elles ont toutes un caractère analogue, et que les paysans russes les chantent dans l'intérieur des terres, où jamais l'étranger n'a pénétré, de la même manière que ceux qui environnent les grandes villes. Il y a donc lieu de croire que parmi ce peuple barbare qui n'a pas fait un pas vers la civilisation, tout ce qui tient de la musique se retrouve aujourd'hui dans le même état qu'aux siècles les plus reculés de l'histoire, et que cette musique est à peu près ce qu'était celle des Scythes. La suite démontrera jusqu'à quel point cette conjecture est fondée.

Considérons maintenant ce que j'ai donné comme spécimen de la musique de ce peuple sous le rapport de la cadence dont j'ai déjà parlé. Ce que j'appelle ici *cadence* n'est autre chose que la contexture des phrases et leur terminaison. Or, remarquez que cette contexture est tellement régulière dans sa modulation, et que le retour final à la note principale est ramené dans un ordre de symétrie tel que l'harmonie est en quelque sorte inhérente à ces formes. L'opinion que j'émets ici pourrait passer pour une supposition hasardée si, bien différens de tous les peuples dont j'ai parlé jusqu'ici, les paysans russes n'étaient pas toujours accompagnés dans leurs chants par une simple et gros-

Pl. j.

ANCIENNE MÉLODIE RUSSE.



Cet air, qui se chante particulièrement dans l'intérieur des terres de la petite Russie, est de la plus haute antiquité. Sa tonalité est un type qui se réproduit dans un très-grand nombre de mélodies des peuples du Nord.

Au dernier couplet, la voix reste sur la note la du premier Temps de l'avant dernière mesure.

sière harmonie sur leur violon rustique appelé *goudok*, sur la *gously*, harpe horizontale, et sur la guitare à deux cordes appelée *balalaika*. C'est ici le lieu d'examiner quelle peut être l'origine de cette harmonie; mais avant d'aborder ce sujet délicat, il est nécessaire que je dise quelques mots des instrumens de musique que je viens de nommer, et particulièrement de l'instrument à archet nommé goudok.

Pour la première fois, l'archet nous apparaît ici comme un type originaire. Si on l'a vu chez les Arabes, ce n'est point comme une production de leur pays, mais comme une conquête sur l'Occident. L'archet est, en effet, comme je l'ai déjà dit, originaire de l'Europe; c'est de cette partie du monde habité qu'il est sorti pour se répandre en Afrique et en Asie. J'ai déjà dit qu'on n'en trouve aucunes traces sur les monumens de l'Égypte, ce qui paraît démontrer qu'il n'a été introduit dans ce pays que vers les quatrième et cinquième siècles, après que les barbares l'eurent porté dans l'Europe méridionale, d'où il a passé en Grèce et dans l'Arabie.

Que s'il pouvait y avoir quelque doute à l'égard de l'ancienne existence de l'archet et de l'instrument auquel il s'applique dans les pays septentrionaux, je ferais remarquer que le goudok a exactement la forme d'une mandoline, non échancrée sur les côtés pour laisser le passage à l'archet, semblable en cela aux plus anciens instrumens de ce genre dont les figures nous ont été transmises par les monumens du moyen-âge. Un instrument de ce genre est représenté dans un manuscrit des premières années du neuvième siècle qui existait autrefois dans l'abbaye de Saint-Blaise. L'abbé Gerbert en a donné la figure dans son *Histoire de la Musique d'église* [1]. L'antiquité de ce monument, qui appartient aux pays septentrionaux, nous fournit une des nombreuses preuves que les instrumens à archet sont originaux de cette partie de l'Europe. Quant à l'archet dont on se sert pour jouer du goudok, il est dans toute sa grossièreté originelle, car c'est exactement un arc dont les deux extrémités sont pareilles.

Le goudok est monté de trois cordes, dont l'accord varie suivant le caprice de celui qui en joue et le ton de la mélodie qu'on veut accompagner, mais, en général, la corde la plus basse donne la note finale des mélodies, et les deux autres sonnent la quinte de cette note, redoublée à l'octave.

La *gously* ou *harpe horizontale* est un instrument singulier composé d'une

[1] *De cantu et musica sacra*, t. II.

planche mince de sapin attachée à une caisse légère. Elle est montée de cinq cordes, qui sont accordées de cette manière :

la, ut, mi, sol, la.

Le musicien qui joue de la gously ne s'en sert jamais que pour accompagner le chant des lentes mélodies, ou les airs de danses qu'on joue sur le goudok. L'harmonie qu'il tire de sa harpe, les accords que le joueur de goudok exécute parfois sur ses trois cordes sont dignes de toute notre attention ; car, il n'en faut pas douter, c'est de là que notre système de musique, créé dans le moyen-âge et développé jusqu'à nos jours par de successives transformations, a pris son origine. Examinons ce fait si curieux, si peu connu, et qui a échappé à l'observation de tous les historiens de la musique; car, bien que Jean-Jacques Rousseau ait écrit que l'*harmonie est une invention des barbares*, cette saillie lui était plutôt dictée par un mouvement d'humeur dans la chaleur de la discussion, que par une connaissance historique de la valeur de son assertion.

Tous les musiciens qui ont voyagé dans l'intérieur de la Russie et qui ont assisté aux concerts rustiques qu'on entend souvent vers le soir à la porte des cabanes, ont remarqué que, sans être soutenues par une harmonie constante, les voix sont accompagnées de temps en temps d'un accord parfait, exécuté soit par un instrument, soit par d'autres voix. C'est au début de la chanson, à la cadence des phrases, et aux changemens de mode que ces accords se font entendre. Or ce genre d'accompagnement n'a rien emprunté de la musique moderne; il est né dans le pays, et tout porte à croire qu'il y existe depuis une antiquité très reculée, car, encore une fois, les paysans russes de l'intérieur des terres n'ont point changé ; ils sont tels qu'ils étaient il y a bien des siècles, et leur civilisation n'a point avancé.

C'est moins, d'ailleurs, dans des témoignages historiques que nous devons chercher la preuve de l'existence antique d'une sorte d'harmonie dans la musique de ce peuple grossier, que dans la nature même de son échelle musicale, et dans la forme de ses mélodies. Cette échelle est toute favorable à l'harmonie dont il s'agit, car son analogie avec la gamme de notre musique moderne est sensible, et les cadences des phrases semblent faites exprès pour que des accords puissent y trouver place, tant il y a de régularité dans les terminaisons sur la note principale du ton. Ou je me trompe fort, ou la comparaison de ces lois de tonalités et de ces formes mélodiques avec les tonalités et les mélodies que j'ai analysées dans tout ce qui précède, suffira pour faire

comprendre pourquoi celles-ci sont inharmoniques et pourquoi l'harmonie s'allie naturellement avec les autres. J'ai cru devoir donner la démonstration de cette assertion en publiant la vieille mélodie russe qu'on trouvera à la suite de ce résumé (n° 9) avec accompagnement de gously, tel qu'elle m'a été donnée par Boieldieu, dont nous déplorons la perte récente, après son retour de Russie. Également frappé de l'originalité de la mélodie, et de la convenance tonale de l'harmonie, il avait noté avec soin cette pièce curieuse. Au reste, chacun pourra essayer de placer un accompagnement régulier sur toutes les anciennes mélodies lentes du recueil historique publié à Pétersbourg, par M. Prachta, et de tous ceux qui ont paru depuis lors dans cette ville et à Moscou : on se convaincra de la facilité qu'il y a à faire cette alliance de l'harmonie et des chants russes.

Que les Goths, les Lombards, les anciens Danois ou Scandinaves, et d'autres peuples du Nord, qui inondèrent l'Europe méridionale pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, aient eu, comme les Scythes, des notions d'une harmonie grossière, c'est ce qui ne me paraît pas douteux. Tant d'analogie existait dans les élémens de la musique de tous ces peuples, ainsi que je le ferai voir en traitant de cet art chez les Cambro-Bretons ou Welches, les Écossais et les Irlandais, qu'il n'était pas possible que ce trait caractéristique ne leur fût pas commun. Des preuves historiques incontestables viennent d'ailleurs à mon appui dans cette importante question.

Isidore de Séville, qui écrivait dans les dernières années du sixième siècle ou dans les premières du septième, est auteur d'un petit traité de musique, où l'on trouve les premières notions de l'accord simultané des sons. *La musique harmonique*, dit-il, *est la modulation de la voix, la concordance de plusieurs sons, et la réunion* (*de ceux-ci*) [1]. Plus loin il divise cette musique harmonique en *symphonie*, qui est l'harmonie des consonnances, et en *diaphonie*, qui est celle des dissonances. Enfin, dans le neuvième chapitre de ce petit ouvrage, où il traite des rapports numériques des sons, après avoir parlé de la proportion de trois à un, qui est celle de la quinte, il dit que *de cette proportion est née la symphonie* (l'accord) *de l'octave et de la quinte* [2]. Voilà donc deux intervalles réunis dans un seul accord.

[1] Harmonica (musica) est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum, et coaptatio. (*Isid. hispal. sentent. de Musica*, cap. 6.)

[2] Ex hoc triplari nascitur symphonia, quæ dicitur diapason et diapente. (*Ibid.*, cap. 9.)

S'il restait quelque doute qu'Isidore ait voulu parler de l'accord simultané des sons, dans les passages qui viennent d'être rapportés, bien qu'il ait employé le mot de *coaptatio* en parlant de leur harmonie, et que ce mot soit celui dont se sont servis les auteurs qui ont traité de l'harmonie ou du contrepoint dans les douzième et treizième siècles, si, dis-je, il restait du doute sur le sens de ses paroles, je ferais remarquer qu'un moine du dixième siècle, nommé Hucbald, Gui d'Arezzo, et beaucoup d'autres écrivains du moyen-âge, nous ont fourni des exemples de la *diaphonie*, ou harmonie dissonante, dont Isidore a le premier employé le terme parmi les auteurs latins.

Or, remarquez l'importance de ces premières notions de l'harmonie dans le livre d'Isidore de Séville, puisque nous les trouvons dans un ouvrage dont la date est très rapprochée de l'invasion des nations du Nord dans la partie méridionale de l'Europe, particulièrement de celle des Visigoths en Espagne, et de leur établissement dans les royaumes de cette péninsule. La coïncidence est si frappante qu'elle me semble digne de fixer l'attention de tout musicien érudit. Sans doute, je ne prétends point qu'il y ait eu, dans ce que les peuplades du Nord connaissaient de l'harmonie, autre chose que de faibles rudimens; mais ces informes élémens d'une partie si importante de notre musique, paraissent avoir suffi pour donner naissance à un art nouveau chez les peuples de l'Europe méridionale. Bien des faits me restent à ajouter à ceux que je viens d'énoncer pour donner plus de poids à ma conjecture : ils se présenteront à leur place dans la suite de ce résumé.

Avant de poursuivre ma tâche à cet égard, je dois m'arrêter sur une objection qu'on ne manquera pas d'opposer au fait historique établi dans ce qui précède. Eh quoi ! dira-t-on, vous avez refusé la connaissance de l'harmonie aux peuples les plus instruits et les mieux organisés pour les arts qu'il y eût dans l'antiquité, et vous prétendez que des nations sauvages, séparées du monde policé bien moins par leurs forêts et la rigueur de leur climat que par la férocité de leur instinct et la barbarie de leurs mœurs, ont possédé cette connaissance précieuse? De telles idées ne sont-elles pas contraires à tout ce qu'on sait de la propagation ordinaire des connaissances humaines? La réponse à cette objection me parait résulter des principes que j'ai déjà posés. Ces principes sont qu'il n'y a point d'art absolu, résultant d'une base unique, universelle; que cette base est variable comme les phénomènes de la sensibilité; enfin, que l'harmonie n'est une condition de perfection dans la musique qu'autant que le système de tonalité en fait une conséquence nécessaire;

qu'autant que l'harmonie est inhérente aux formes mélodiques, et que celles-ci le sont à l'harmonie. J'ai déjà fait remarquer qu'il ne suffit pas que le fait de la relation harmonieuse des sons se manifeste à l'oreille, pour que la notion de sa convenance, ou plutôt de sa nécessité, frappe le sens musical; la sensation satisfaisante de cette relation ne se développe qu'autant qu'il y a connexion entre elle et le système général de l'art. Ainsi l'idée de nécessité d'accord sur certains sons a pu naître chez les peuples du Nord, parce que la nature de leur échelle et les formes de leurs mélodies y conduisaient naturellement; d'autre part, elle ne s'est point présentée à l'esprit des Grecs, parce que la beauté de la musique de ceux-ci dépendait d'un autre ordre de choses; ce qui n'empêche pas que la science musicale des Grecs n'ait été portée fort loin, tandis qu'il n'y a peut-être eu chez les Scythes et les Goths qu'un développement de force instinctive.

Je reviens souvent sur cette doctrine, parce qu'elle est nouvelle et qu'elle est vraisemblablement destinée à éprouver bien des contradictions. L'éclectisme en matière d'art est plus difficile à établir qu'en toute autre chose.

Rien ne me semble plus favorable au développement de la théorie exposée dans ce résumé, et particulièrement à la confirmation de mes conjectures sur l'origine de l'harmonie européenne, que l'examen de la situation de la musique aux Iles-Britanniques dans l'antiquité et au moyen-âge. Dans cet examen, j'aurai à comparer trois systèmes également remarquables, savoir : ceux des Gallois ou Cambro-Bretons, des Écossais et des Irlandais.

Au nombre des peuples septentrionaux les plus considérables de l'antiquité, on comptait la grande nation des Celtes, qui s'étendait originairement des bords du golfe Adriatique jusqu'aux frontières de la Thrace, et qui, dans la suite, traversa la Germanie pour pénétrer dans les Gaules, et finit par être refoulée dans l'*Armorique*, ou Bretagne française, et dans le pays de Galles en Angleterre, où l'on parle encore sa langue. Ce peuple welche appelé par les Anglais *Cambro-Bretons*, paraît avoir eu une origine commune avec les Gaulois; du moins est-il certain que les habitans de la Basse-Bretagne parlent un langage qui a beaucoup d'analogie avec le leur, et que ces deux peuples s'entendent [1]. Dans la Gaule comme dans le pays de Galles il y

[1] Suivant l'opinion de quelques auteurs, l'*Armorique*, ou la Bretagne française, a été peuplée par les Welches qui, sous la conduite de *Conan*, vers l'année 384 de l'ère chrétienne, vinrent s'y établir.

a eu des prêtres appelés *druides*, qui célébraient des mystères religieux dans les forêts, et des *bardes* ou prêtres musiciens qui chantaient la gloire des héros. Mais il y a cette différence entre la Gaule et le pays de Galles, que dans ce dernier les bardes existent encore, que la langue cambrienne ou celtique y est cultivée dans la poésie, et que la musique y a conservé son caractère primitif. C'est quelque chose de remarquable que cette succession non interrompue des bardes welches, depuis près de deux mille ans, et que la conservation intacte de la langue et de la musique celtique, dans un pays qui fut long-temps soumis à la domination des Saxons. Le comté de Cornouailles et le Devonshire avaient aussi gardé leur langue et leur musique pendant une longue suite de siècles; mais Édouard Jones a fait voir, dans ses recherches sur les bardes, que la langue celtique commença à s'altérer dans ces comtés, sous le règne d'Élisabeth, et qu'on n'y retrouve plus que quelques mots corrompus mêlés à la langue moderne de l'Angleterre.

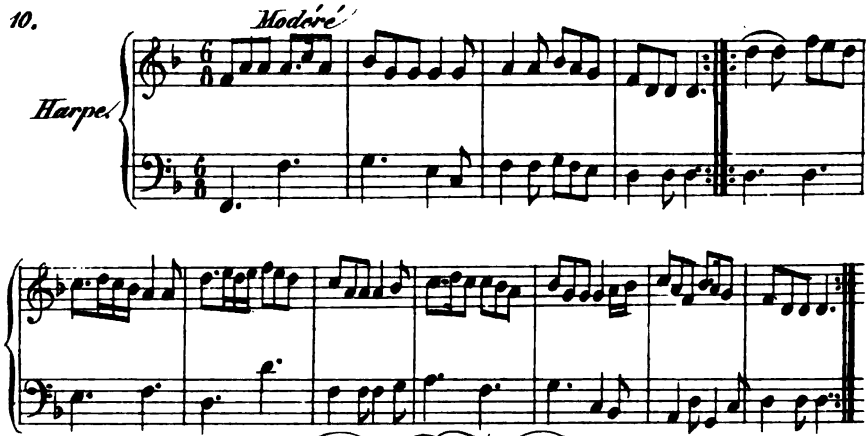
Rien de plus original, de moins semblable à notre musique que la musique cambro-bretonne; cependant ce n'est pas dans sa tonalité que consiste la dissemblance, car cette tonalité, sous le rapport de la construction de l'échelle, a beaucoup de rapport avec celle de la musique moderne. Ce qui imprime aux mélodies welches leur caractère étrange, c'est la finale des phrases, qui tombe souvent dans un autre ton que celui où ces mélodies semblent être établies. On peut voir des exemples à la suite de ce résumé (sous les nos 10, 11). Il résulte de ces singulières finales un sentiment de deux tons différens dans le même air, qui a beaucoup de charme pour une oreille galloise. Il y a cependant un certain nombre de mélodies welches dont les formes ont beaucoup d'analogie pour la tonalité, les cadences et les formes finales, avec la musique actuelle. Édouard Jones, barde du prince de Galles, en a fourni plusieurs exemples dans l'ouvrage déjà cité, particulièrement un qui a pour titre : *le Chant du prophète David*. Il l'a tiré d'un manuscrit du onzième siècle, mais il le croit beaucoup plus ancien : on le trouvera à la suite de ce résumé (n° 12). Ce morceau est exactement dans la tonalité de notre mode d'*ut* majeur.

L'emploi de l'harmonie n'est pas moins original chez les bardes welches que les formes de leur mélodie. Il serait à peu près impossible de fixer l'époque où ils ont commencé à en adopter l'usage, mais il y a lieu de croire que les principes de cette harmonie remontent chez eux à des temps fort reculés. D'une part, le soin qu'ils ont pris de conserver à leur langue, à leur mélodie,

Pl. 8.

Ancien air Welche ou Gallois

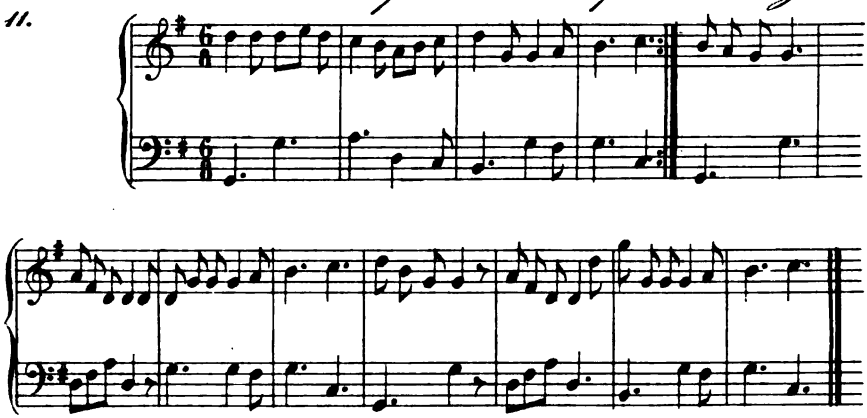
10.



DADL DAU.

Ancienne Mélodie Welche que Henri V aimait à chanter dans les tavernes quand il n'était que Prince de Galles.

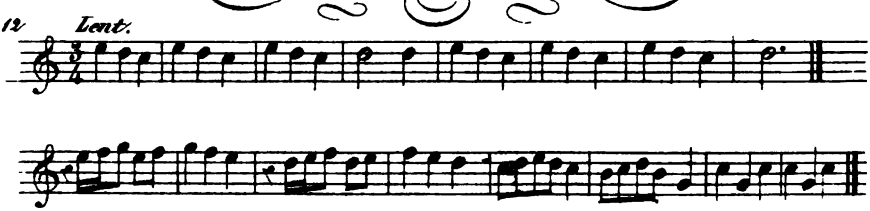
11.



On n'a pas cru devoir placer sous cet air les paroles galloises dont la prononciation exigerait une longue étude.

CHANT DU ROI DAVID.

12 Lent.



leur caractère primitif, doit faire penser que ce n'est pas dans les temps modernes qu'ils ont puisé l'usage d'accompagner leur voix par la harpe, en faisant entendre des accords sur cet instrument; de l'autre, l'antiquité de cette harpe et du *crwth*, instrument à archet, est constatée par de très vieux manuscrits en langue galloise, qui révèlent eux-mêmes des traditions populaires très anciennes. Les premières lois écrites sont celles de *Dywnwal Moelmuth*, roi de la Grande-Bretagne qui vivait environ 440 ans avant l'ère chrétienne; puis vinrent celles de *Martia*, reine de ce pays, qui furent traduites ensuite en saxon par le roi Alfred, et enfin, les lois du roi *Howel*, qui régnait vers l'année 920; celles-ci renferment la plus grande partie des premières. Ces lois ont été réunies et traduites par Wotton et Moses William, sous le titre de *Leges Wallicæ*. On trouve dans leur recueil ce passage : *Les trois choses indispensables à un gentilhomme ou baron, sont sa harpe, son manteau et son échiquier.* (Leges Wallicæ, pag. 301.) Dans un autre endroit, il est dit : *Trois choses sont nécessaires à un homme dans sa maison, savoir : une femme vertueuse, un coussin sur sa chaise et sa harpe bien accordée.* (Leges Wallicæ, pag. 302.) Tous les anciens poèmes welches, contiennent les noms d'une multitude de joueurs de harpe et de *crwth*, qui accompagnaient leurs voix avec ces instrumens. On cite particulièrement *Cynnerth*, barde du prince *Maelgwn*, *Cosirch*, musicien de Heilyn, *David Athro*, *Morvydd* et *Cynwrig Beneerdd*, qui brillaient dans le sixième siècle parmi les joueurs de harpe et de crwth les plus distingués [1].

La harpe et le crwth des bardes welches sont des instrumens fort remarquables dont la conformation indique un état avancé de l'art à l'époque où ils ont été construits. Je crois que la forme qu'ils ont aujourd'hui doit être considérée comme étant celle qu'ils avaient il y a plus de douze cents ans : car elle est si originale, si différente des harpes et des instrumens à archet qui ont été en usage dans le reste de l'Europe à différentes époques, qu'il est évident que l'imitation n'y est entrée pour rien. La harpe cambro-bretonne, welche ou galloise, a trois rangs de cordes parallèles; les deux rangs extérieurs sont accordés à l'unisson et contiennent tous les sons d'une échelle diatonique accordée dans le ton d'*ut* : cet accord à l'unisson paraît avoir eu pour but de renforcer le son quand cela est nécessaire, et d'obtenir de certains effets par-

[1] V. Édouard Jones, *Historical account of the Welsh bards*, p. 38.

ticuliers. Le rang du milieu donne tous les demi-tons intermédiaires à ceux de la gamme diatonique ; en sorte que, sans qu'il soit besoin d'y appliquer un mécanisme de pédales , la harpe des musiciens welches fournit une échelle chromatique complète. Les bardes se servent de cet instrument difficile avec une habileté rare ; c'est avec lui qu'ils accompagnent les mélodies galloises, modulant de fantaisie, et conduisant souvent le chanteur d'un ton dans un autre pour les divers couplets d'un même air. Ce système de modulation donne à la musique cambro-bretonne un caractère d'étrangeté dont on ne peut se faire d'idée sans l'avoir entendue. Tout ce que j'avais appris à cet égard ne m'avait fourni que des notions fort vagues avant que j'eusse assisté (en 1829) à un *estedvodd*, espèce de fête musicale des bardes du pays de Galles; là, seulement, j'ai pu comprendre avec netteté la nature et le mécanisme de cette singulière musique, avec laquelle l'harmonie paraît avoir été inhérente depuis bien des siècles. Un écrivain anglais (Pennant) croit que la harpe welche n'a eu dans son origine que neuf cordes en un seul rang; puis, dit-il, est venu le second rang, et enfin le troisième. Il cite à l'appui de ce fait une monodie sur le barde welche *Sion Eos*, écrite dans le cinquième siècle. Si le fait dont il s'agit est en effet mentionné dans cette monodie, il ne peut y avoir de preuve plus authentique de l'antiquité de la harpe à triple rang de cordes des bardes de la Grande-Bretagne. (On peut consulter à ce sujet, E. Jones, *Musical and poetical relicks of the Welsh bards*, les recherches du docteur Ledwich sur la harpe irlandaise, *An historical enquiry respecting the performance on thé harp*, par Gunn, et *An historical dissertation on the harp*, par Bunting.)

Le crwth n'est pas moins antique que la harpe, et son usage a été certainement réservé à l'Angleterre dès les premiers temps de l'ère chrétienne : nous en avons pour preuve ces deux vers de Venantius Fortunatus, évêque de Poitiers, qui écrivait vers l'année 609 :

Romanusque lyrâ, plaudat tibi, barbarus harpâ,
Græcus Achilliacâ, *Crotta britanna* canat [1].

Le crwth est un instrument à archet, composé d'une caisse sonore en carré long, évidée dans sa partie supérieure, avec un manche surmonté d'une touche

[1] *Venant. Fortun.*, carm. 8, lib. 7.

dans le centre. Il est monté de six cordes, dont quatre sont placées sur la touche, et deux se jouent à vide en dehors. Le cordier, peu différent de celui des anciennes violes, est coupé obliquement. Le chevalet, très peu bombé, est posé sur la table près des ouïes, qui sont de simples trous arrondis. La forme de ce chevalet et l'accord de l'instrument sont pour nous une source de lumière à l'égard des notions d'harmonie que les anciens bardes ont pu avoir : car il résulte de cette forme et du choix des notes de l'accord, qu'on n'a pu jouer de l'instrument sans faire entendre deux ou même trois cordes à la fois, et que ces accords ont toujours été des agrégations de quintes et d'octaves. Cette nécessité des accords de plusieurs cordes est encore démontrée par l'absence d'échancrures pour laisser passer l'archet, ce qui obligeait celui-ci à se mouvoir horizontalement. Les six cordes étaient accordées de cette manière : la première était à l'unisson du *ré* qui se fait sur la seconde corde du violon ; la seconde, à l'octave grave de ce *ré ;* la troisième donnait à vide l'*ut* grave du violon ; la quatrième, l'*ut* qui se fait sur la deuxième corde du même instrument; la cinquième, le *sol* de la seconde ligne de la portée, à la clef de ce nom, et la sixième, l'octave grave de cette note, c'est-à-dire, le *sol* de la quatrième corde du violon à vide. Outre les octaves qui résultaient de l'ensemble de la première et de la deuxième corde, de la troisième et de la quatrième, de la cinquième et de la sixième, il est évident qu'on pouvait, en doigtant les cordes (et l'on devait les doigter puisqu'il y a une touche à l'instrument), faire entendre la quinte entre la première et la seconde corde, c'est-à-dire, *sol, ré ;* la quinte entre la troisième et la quatrième, c'est-à-dire, *fa, ut,* la quinte *ut, sol,* entre la seconde et la troisième, et enfin, à vide, la quarte *sol, ut,* entre la quatrième et la cinquième. Or, ces combinaisons de sons, très faciles puisqu'il ne fallait pour les obtenir que doigter un seule corde, ces combinaisons, dis-je, sont précisément celles qui constituent, comme on verra par la suite, l'harmonie grossière de l'église latine au moyen-âge. Que cette harmonie ait été long-temps la seule que les bardes welches ont connue, c'est ce qui ne me paraît pas pouvoir être décidé, bien qu'il y ait lieu de croire, à l'inspection de la harpe dont ils se servaient, que leurs progrès ont précédé ceux des autres musiciens de l'Europe ; mais du moins il me paraît qu'ils possédaient long-temps avant le sixième siècle les notions dont je viens de parler. Je ne finirai pas sur ce sujet sans faire remarquer qu'Édouard Jones, barde welche lui-même, et qui, comme tel, jouait de la harpe et du crwth, a constaté la nécessité de faire entendre l'harmonie

de plusieurs cordes lorsqu'on joue de cet instrument [1]. Il dit même que le *crwth trithant*, espèce de viole ou de rebec à trois cordes, était moins estimé que l'autre parce qu'il ne pouvait pas produire une harmonie aussi complète [2].

Il resterait à examiner l'influence que la domination des Danois, des Angles et des Saxons en Angleterre, a pu exercer sur la musique des Welches; mais les documens nous manquent pour faire cette appréciation. Tous ces peuples, venus de la Germanie et des bords de la Baltique, avaient vraisemblablement des notions d'harmonie, comme les autres nations septentrionales qui s'étaient répandues dans le midi de l'Europe à des temps antérieurs; mais il est douteux qu'ils fussent plus avancés dans cette partie de l'art, que ne l'étaient les bardes de la Grande-Bretagne. Les instrumens de musique anglo-saxons, publiés par Strutt dans son *Angleterre ancienne*, n'indiquent pas un état plus avancé de l'art que ceux des Welches. D'ailleurs, il y a peu de vraisemblance que la haine des Welches pour l'étranger, haine qui s'est montrée avec tant d'énergie contre les Saxons, et qui a fait conserver intacte la langue celtique sous la domination de ceux-ci, il est peu vraisemblable, dis-je, que cette haine ait permis aux musiciens originaires de la Grande-Bretagne, d'emprunter quelque chose à leurs oppresseurs. A l'égard des Danois, ce qui reste des traditions des bardes scandinaves indique beaucoup d'analogie entre leurs idées poétiques et musicales et celles des bardes welches; mais il y a beaucoup d'apparence que ceux-ci ont été les instituteurs des autres, car les neuvième et dixième siècles sont le temps de la gloire des bardes du Danemark [3].

[1] *Historical account of the Welsh bards*, p. 115.

[2] *Ibid.*, p. 116.

[3] On peut voir sur ce sujet la préface de W. C. Grimm, dans son recueil intitulé : *Altdaenische Hendenlieder, Balladen und Marchen*, Heidelberg, 1811, in-8°.

Cette question de l'existence de l'harmonie chez les bardes de la Grande-Bretagne antérieurement à l'époque où l'usage s'en est répandu en France et en Italie, peut être appuyée de témoignages qui semblent irrécusables. Je crois devoir en citer ici quelques uns.

Bède le Vénérable, qui écrivait dans la première moitié du huitième siècle, a parlé, dans son histoire ecclésiastique de l'Angleterre du genre d'harmonie à deux parties en consonnance dès long-temps en usage dans le pays.

Jean de Salisbury, évêque de Chartres, né à Salisbury en 1110, dit, dans son *Poli-*

Le fait historique de l'introduction de l'harmonie dans les pays occidentaux et méridionaux de l'Europe par les habitans du Nord, est d'une telle importance pour l'histoire de la musique du moyen-âge et des temps modernes, que je ne dois pas quitter l'Angleterre sans avoir achevé l'examen de tout ce qui peut ajouter de l'évidence à ce qui est déjà connu. Or, l'Irlande et l'Écosse ont encore à me fournir des lumières nouvelles.

L'Irlande a plus de rapports avec le pays de Galles que le reste de l'Angleterre, pour ce qui concerne les institutions des bardes; cependant les systèmes de musique de ces deux parties de l'Angleterre ont entre eux des

craticus, que le *déchant ou double chant fut en usage dès les temps les plus reculés dans les provinces cambriennes.*

Girald, surnommé *Cambrensis*, ancien historien anglais, s'exprime d'une manière encore plus positive lorsqu'il dit : *Les Bretons ne chantaient point à l'unisson comme les habitans des autres contrées, mais en parties différentes.* Dans un autre endroit il ajoute : *Il est d'usage dans le pays de Galles qu'une troupe de chanteurs du peuple se réunisse pour chanter en parties différentes, qui, de loin, forment une harmonie agréable; mais ce n'est que dans le Nord que les Anglais ont l'habitude de ce genre de mélodie.*

Édouard Bunting, dans sa *Dissertation historique et critique sur la harpe*, cite un ancien manuscrit de l'école welche, près de Londres, qui contient des pièces de harpe en harmonie dont la date est fort reculée, puisqu'elles furent exécutées en l'année 1100, dans une assemblée de musiciens welches convoquée par l'ordre de Griffyd ap Cynan, prince de Galles. En tête de ce livre, qui a pour titre *Musica neu Berviaeth*, on lit cette notice :

« The following manuscript is the music of the Britons, as settled by a congress or « meeting of the masters of music, by order of Griffyd ap Cynan, prince of Wales, « about A. D. 1100, with some of the most ancient pieces of the Britons, supposed to « have been handed to us from the British druids, in two parts (that is, base and tre- « ble) for the harp. This manuscript was wrote by Robert ap Haw, of Bodwigan in « Anglesey, in Charles the first's time, some part of it copied then out of William « Penlyn's book. » (*Le manuscrit suivant contient la musique des Bretons, comme elle fut exécutée à une assemblée des maîtres de musique par ordre de Griffyd ap Cynan, prince de Galles, vers* 1100, *avec quelques uns des plus anciens morceaux des Bretons, lesquels sont supposés nous être venus des anciens druides bretons, en deux parties* (*c'est-à-dire, la basse et le dessus*) *pour la harpe. Ce recueil a été écrit par Robert ap Haw, de Bodwigan d'Anglesey, du temps de Charles Ier. Quelques parties de ce manuscrit ont été copiées du livre de William Penlyn.*)

Beaucoup d'autres autorités pourraient être ajoutées à celles qui viennent d'être citées, mais celles-là suffisent pour démontrer la réalité des faits que j'allègue en faveur de l'origine septentrionale de l'harmonie.

différences sensibles qui me semblent pouvoir être facilement expliquées par leur origine. Les premiers temps de l'Irlande sont environnés de plus d'obscurité que ceux de l'Angleterre proprement dite. Sans parler des fables qui sont partout répandues dans l'histoire primitive des peuples, et qui se trouvent en grande abondance dans celle des Irlandais, si nous entrons dans les époques historiques, nous voyons une colonie de Milésiens aborder dans le pays, s'en rendre maîtresse et y établir sa domination aux dépens des Danoniens, premiers habitans de l'île. Il existe un ancien poème sur la première bataille entre les Milésiens et les Danoniens, qui a été conservé par Keating, dans son histoire d'Irlande. Toutefois, l'établissement de cette colonie d'habitans de Milet dans l'Hibernie me paraît au moins douteux, lorsque je considère qu'il n'existe pas un mot grec dans la langue irlandaise. Malheureusement l'Irlande ne possède que des traditions, et les monumens historiques lui manquent absolument, car le plus ancien ouvrage écrit dans la langue du pays ne remonte pas au-delà du dixième siècle. Cependant les savans irlandais assurent que leur langue originale, c'est-à-dire la langue erse, a conservé jusqu'à ce jour ses formes et même son orthographe primitives, tandis que des variations assez considérables se seraient introduites dans la langue celtique : ils en donnent pour preuve la facilité que l'on éprouve à entendre les poésies de Fergus et des autres anciens bardes irlandais, facilité qui n'existe pas à l'égard des ouvrages de Taliesin, Mabinogi ou autres productions des bardes welches.

Une origine orientale semble exister dans une partie de la langue et de la musique de l'Irlande ; les rapports sont surtout sensibles avec les dialectes de l'Inde. Ce fait a été remarqué par T. Warton [1] et par Vallancey [2]. Quoi qu'il en soit, ces analogies sont mêlées de formes empruntées aux langues du Nord, particulièrement à l'ancien danois. Il est nécessaire que je fasse remarquer ces mélanges d'origine pour faire comprendre ce que j'ai à dire concernant la musique des bardes irlandais.

Les Irlandais rattachent à une révolution qui éclata dans leur pays, vers l'année de la création 3649, le premier triomphe de l'union de la poésie et de la musique. Tobtaigh s'était emparé du trône de son frère Leoghaire, au

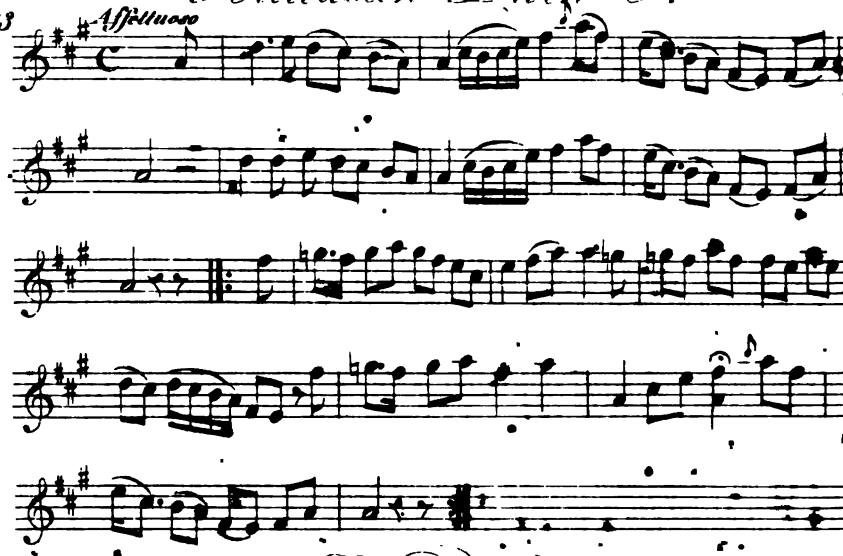
[1] *Hist. of Engl.*, poet. dissert. 1.
[2] *Collect. de rebus*, Hib. v. 3.

Pl. 9.

AIR IRLANDAIS.

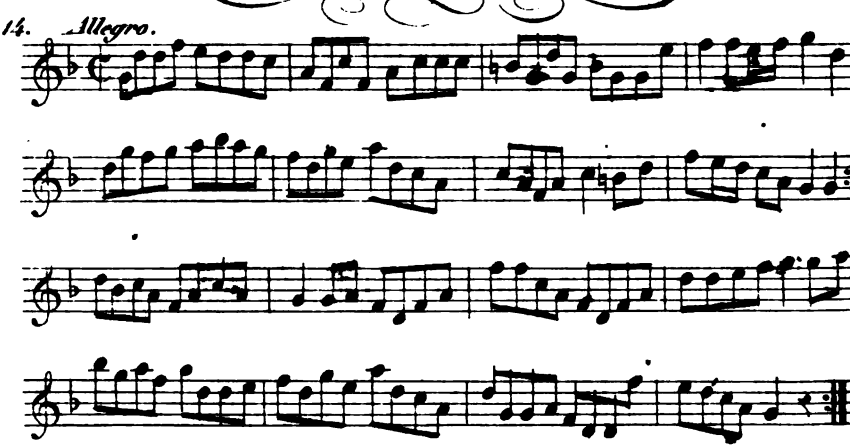
Aillacan Duth O!

13 *Affettuoso*



CORNEUL IRBHIN.

14. *Allegro.*



préjudice de son petit neveu Maon. Ce jeune homme était aimé de Moriat, fille du roi de Munster. L'amour inspira à cette princesse des vers où elle invitait son amant à reconquérir le royaume de ses ancêtres. Craftine, célèbre barde irlandais, saisit le moment favorable pour chanter ces vers devant le prince, qui, ému par la puissance de la musique et de la poésie, prit la résolution de tout hasarder pour punir l'usurpateur de son trône. Il retourna en Irlande, rassembla ses amis, et, vainqueur après plusieurs combats, il épousa sa maîtresse.

Le mélange des peuples dont paraît s'être formée l'ancienne population de l'Irlande, a exercé son influence sur les tonalités de la musique. Je dis ses tonalités, car il en existe plusieurs dans la musique irlandaise. La première, assez semblable à l'échelle du mode majeur de la musique moderne, n'en diffère que par l'absence de la note sensible. Cette note est supprimée dans toutes les mélodies établies d'après le système de tonalité dont il s'agit, ce qui leur donne un caractère d'originalité, rendu plus piquant encore par la finale, qui souvent se termine dans un autre ton que celui de la mélodie. (Voyez à la suite de ce résumé, n° 13, un air irlandais composé dans ce système de tonalité.) Toute la musique conçue dans ce système est susceptible d'être accompagnée d'harmonie, et les bardes irlandais l'accompagnent, en effet, avec leur harpe massive d'un seul rang de cordes, dont l'origine est évidemment toute différente de celle de la harpe welche. Mais cette harmonie n'a que fort peu de rapports avec les successions toutes modernes d'accords, que la plupart des musiciens anglais et autres ont appliquées aux mêmes mélodies, depuis environ soixante ans. Ceux-ci, méconnaissant le caractère tout original de ces mélodies, ont rempli les lacunes de l'échelle qui leur sert de base, altéré la tonalité pour la ramener aux formes de la musique moderne, et gâté les effets piquans d'irrégularité de rhythme, en remplissant des silences non moins originaux que les formes mélodiques.

Ces mêmes arrangeurs ont fait pis lorsqu'ils se sont obstinés à harmoniser d'autres mélodies irlandaises qui, par leur contexture, repoussent toute idée de succession d'accords, n'ayant aucun mode déterminé de tonalité. Les prétendues harmonies dont ils ont accompagné ces airs sont des plus mauvaises; il était impossible qu'elles fussent bonnes. On en peut juger par l'espèce de danse appelée *Corneul Irbhin* que j'ai mise à la suite de ce résumé (n° 14). Cet air n'a d'analogie qu'avec la tonalité du mode *bhai rava* des Indous; mais, en plusieurs endroits, cette analogie disparaît par

l'apparition du *si* bémol, et une modulation dans le mode *sriraga* transposé des mêmes Indous, s'établit momentanément. Je ne puis trouver à cette mélodie et aux airs *Cath Eacroma* et *Gair Olltach* [1] qu'une origine orientale. De là vient que l'harmonie ne peut s'y appliquer, tandis que toutes les mélodies irlandaises d'origine septentrionale s'accompagnent sans peine d'accords réguliers. Cette distinction me semble de grande importance. Les rapports des mélodies de l'Inde avec quelques-unes de l'Irlande n'ont point échappé à W. Gore Ouseley. Les Irlandais disent que leurs musiciens furent les instituteurs des bardes welches; si cela est, ceux-ci n'ont pris d'eux ni la forme de leurs instrumens, ni le système de tonalité dont je viens de parler. Il y a lieu de croire, au contraire, que la tonalité harmonique a passé des Welches aux Irlandais, et que la musique originaire de ceux-ci fut tout entière dans le système oriental.

Un passage curieux de la *Topographie de l'Irlande* de Girald Barry (surnommé *Cambrensis*) vient à l'appui de mon opinion à cet égard. Cet écrivain s'exprime ainsi à l'égard des musiciens du pays : « L'aptitude de ce peuple « pour le jeu des instrumens est digne d'attention ; il a, en ce genre, beaucoup « plus d'habileté qu'aucune autre des nations que j'ai vues. La modulation « n'est point chez lui lente et triste comme sur les instrumens de la Bretagne, « auxquels nous sommes accoutumés, mais les sons, *rapides et précipités*, « sont cependant suaves et doux. Il est remarquable qu'avec une telle vélocité « des doigts, la mesure musicale est conservée, etc. [2] » Ces sons rapides et précipités qui n'ôtent rien à la douceur de la mélodie, sont précisément les ornemens multipliés de la musique orientale dont j'ai fait remarquer l'existence chez les Arabes, les Persans, les Juifs d'Orient, les Grecs modernes et les Arméniens : ce sont les signes caractéristiques de toute musique née en dehors des contrées occidentales et septentrionales. La coïncidence du fait qui nous est transmis par Girald avec les rapports de tonalité de certaines

[1] Publiés par Joseph Walker dans le neuvième appendice de ses *Mémoires historiques des bardes irlandais*.

[2] In musicis instrumentis, commendabilem invenio istius gentis diligentiam; in quibus, præ omni natione quam vidimus, incomparabiliter est instructa. Non enim in his, sicut in Britannicis (quibus assueti sumus) instrumentis, tarda et morosa est modulatio; verum velox et præceps, suavis tamen et jucunda sonoritas. Mirum, quod in tantâ tam præcipiti digitorum rapiditate musica servatur proportio, etc. (*Gyrald. Camb. Topog. Hib. Distinct.*, 3, c. 11.)

mélodies de l'Irlande et de l'Inde, et avec l'impossibilité d'harmoniser ces mélodies d'une manière satisfaisante, me paraît confirmer avec force les théories historiques que j'ai développées précédemment.

Voyons maintenant quel est le système de la musique des Écossais et quelles circonstances historiques peuvent nous éclairer sur l'origine de ce système.

Les habitans du pays de Galles, les Irlandais et les Écossais se sont tour à tour attribué l'honneur d'avoir été les précepteurs des autres peuples des Iles-Britanniques, et tous ont réclamé le plus ancien usage de la harpe, pour l'accompagnement. Cette discussion me semble de peu d'intérêt pour l'histoire philosophique de l'art musical, et je ne crois pas devoir y entrer. Je dirai seulement que sous différentes formes, la harpe paraît avoir existé de toute antiquité chez les peuples du Nord. Celle dont les Écossais se servaient autrefois était semblable à la harpe des Irlandais, et n'avait qu'un seul rang de cordes. Aujourd'hui, l'usage de cet instrument est à peu près perdu chez les montagnards de l'Écosse : la cornemuse appelée *bagpipe*, qui paraît avoir été transportée dans le pays par une colonie de Scythes, est depuis long-temps l'instrument national des Écossais.

Les opinions sont diverses sur l'origine, ou plutôt, les origines des habitans de l'Écosse. Ce n'est point ici le lieu d'examiner avec soin cette question historique ; je me bornerai à dire que tout semble indiquer dans le peuple primitif de cette contrée septentrionale un mélange de Celtes, de Scythes et d'Asiatiques. Expliquer comment des Hindous ou des Chinois et des barbares tels que les anciens habitans de la Russie ont pu se transporter si loin de chez eux, long-temps avant l'invasion des Romains en Angleterre, serait maintenant impossible, mais on ne peut se refuser à l'évidente existence d'un mélange de mots welches, tatars et indous dans la langue gaelique ou l'ancien écossais.

Ce mélange d'origine se manifeste également dans la musique des montagnards de l'Écosse. J'ai déjà fait remarquer (p. LVI) la similitude qui existe entre une gamme majeure de la musique de l'Écosse, l'échelle musicale des Chinois et le mode *bhairava* des Indous : cette gamme est celle-ci :

fa, sol, la, si, ut, ré, mi.

Elle sert de base à un grand nombre de mélodies anciennes de l'Écosse.

Une autre gamme fort singulière existe dans la musique originale des highlanders ou montagnards écossais ; cette gamme, mineure quant à la tierce de la note principale du ton, est quelquefois alternativement majeure et mineure quant à la sixième note. Voici cette gamme dans ses deux formes :

Première forme : *la, si, ut, ré, mi, fa* dièse.

Deuxième forme : *la, si, ut, ré, mi, fa, sol.*

Quand la première forme est employée, la gamme n'a que six notes, et le *fa* dièse descend sur *mi* ou fait un saut inférieur ; quand la mélodie est fondée sur la deuxième forme, *fa* monte à *sol*, et la tonalité est alors conforme au premier ton du plain-chant transposé.

Cette faculté de mutation d'une note de la gamme indique aussi une origine orientale, car elle rappelle ces modes à notes variables de la musique des Indous. La gamme dont il s'agit serait conforme au mode *hindola* de ceux-ci, s'il n'y avait point dans ce mode de suppression de notes.

Les mélodies de l'Écosse se divisent en deux classes : l'une très ancienne, renferme tous les airs originaux que les montagnards exécutent de temps immémorial ; celles-là sont presque toutes composées dans le système de tonalité résultant des deux gammes dont il vient d'être parlé. L'harmonie ne saurait être heureusement employée dans ces mélodies entières ; quelques successions mélodiques y sont seulement susceptibles d'être accompagnées d'accords ; et ces passages sont rares. De là vient sans doute qu'on remarque moins de penchant à l'harmonie chez le peuple écossais que dans le pays de Galles et le nord de l'Irlande. Ce fait coïncide avec l'origine orientale des gammes qui servent de bases aux mélodies de cette espèce.

La seconde classe des airs écossais appartient à des temps plus modernes et a plus de rapports avec la tonalité de la musique de nos jours, bien que ces mélodies aient aussi un caractère original qui tire ses effets principaux de la finale des phrases, souvent inattendue, et des formes rhythmiques. On attribue généralement la composition des mélodies de cette espèce à Jacques Ier, roi d'Écosse, né en 1391 [1] ; les autres sont des imitations qu'on a faites de cel-

[1] Je crois ce sujet assez intéressant pour être autorisé à donner ici un extrait d'une dissertation que j'ai publiée dans la Revue musicale (t. XI, p. 261 et suiv.).

« Après une captivité de dix-huit ans en Angleterre, Jacques Ier, étant monté sur le trône de ses ancêtres, sentit la nécessité d'adoucir d'abord la férocité du caractère de ses sujets, et rien ne lui parut plus propre à atteindre ce but que de faire passer dans leurs mœurs l'usage constant de la poésie et de la musique. A défaut de musiciens et de poètes qui pussent le seconder dans ses desseins, il composa lui-même de petits poèmes et des chansons en dialecte écossais et les mit en musique. La plupart de ces poèmes et de ces ballades contiennent la description des usages, des occupations et des divertissemens des Écossais. Ces monumens curieux de l'histoire des arts chez un peuple

les-ci. Les airs de cette espèce peuvent être harmonisés avec facilité; ce sont ceux qui forment la plus grande partie des recueils qu'on a publiés depuis un

sauvage ont été recueillis et publiés à Édimbourg en 1783, in-8°, sous le titre de *Restes poétiques de Jacques Ier*. Ce recueil est précédé d'une dissertation dans laquelle l'éditeur prouve l'authenticité des pièces qui le composent, et accompagné d'une dissertation sur la musique écossaise, où l'on démontre que Jacques Ier fut l'auteur de l'ancienne musique de ces ballades.

Burney a néanmoins élevé des doutes sur l'authenticité de ces mélodies antiques et sur la part que Jacques Ier peut y avoir eue. Il me semble que ces doutes ne sont pas fondés. Les plus anciens témoignages attestent de l'habileté de ce prince dans la musique. Le continuateur du *Schotichronicon* de Jean de Fordun (Scotichron. vol. IV, page 1323), Hector Boethius, dans son *Histoire d'Écosse*, traduite en dialecte écossais par Bullanden (*a*), Buchanan, dans son ouvrage sur le même sujet (*b*), Bâle, Dempster, et après eux l'évêque Tanner, se sont accordés dans les éloges qu'ils ont donnés aux talens de Jacques comme musicien. « Il y avait peu d'instrumens connus « à cette époque dont il ne jouât, disent ces écrivains, mieux que les meilleurs musi- « ciens de son temps. Outre ses chansons écossaises, dont il avait lui-même composé « la musique, il avait écrit un traité *de Musica*. »

Un passage remarquable du livre d'Alexandre Tassoni, intitulé *Pensieri diversi* (Venise 1646), vient à l'appui de l'opinion des divers auteurs qui ont attribué à Jacques Ier l'invention ou du moins le perfectionnement de cette ancienne musique écossaise. Voici ce passage :

« Noi ancora possiamo connumerar tra nostri Jacopo rè di Scozia, che non pur cose « sacre compose in canto, ma trovò da se stesso una nuova musica lamentevole, e « mesta, differente da tutte l'altre. Nel che poi è stato imitato da Carlo Gesualdo, « principe di Venosa, che in questa nostra età ha illustrata anch' egli la musica con « nuove mirabili invenzioni. » (Lib. X, c. XXIII.) Berardi a rapporté tout ce passage dans sa *Miscellanea Musicale*, page 50, mais sans citer la source où il l'avait pris.

L'opinion de Burney n'est fondée que sur des preuves négatives. Son argument le plus fort consiste à dire que les collections d'anciennes ballades et chansons, et particulièrement celle que fit John Shirley, en 1440, des ouvrages de ce genre composés par Chaucer, Gower, Lydgate et autres, laquelle se trouve parmi les manuscrits d'Ashmol à Oxford, ne renferment rien qu'on puisse attribuer à Jacques Ier, et ne contiennent que les paroles sans les airs. Enfin il dit qu'après avoir examiné inutilement les manuscrits de toutes les bibliothèques de l'Angleterre pour y découvrir d'anciens airs notés, il a acquis la preuve que toute cette musique, jusqu'au quinzième siècle, a péri (*A General history of music.*, t. II, p. 381). Pour peu qu'on soit initié à l'histoire de la littérature et de la musique, on sait qu'il ne faut jamais se hâter de conclure sur

(*a*) « He was weil lernit to fecht with the sword; to just, to turnay, to worsyl, to syng and dance, was an expert « medicinar, richt crafty in playing baith of lute and harp, and sindry othir instrumentis of musik. »

(*b*) « In musicis curiosius erat instructus, quam regem vel deceat, vel expediat, nullum enim organum erat, ad psallendi usum, comparatum, quo non ille tam scire modulabatur, ut cum summis illius ætatis magistris contenderet. » Buchan. Rer. Scot., Hist. lib. X, s. 57.

siècle. Les autres, fort défigurés par la tradition, n'existent plus que dans la mémoire de quelques vieillards, et le souvenir s'en efface de jour en jour.

Ou je me trompe fort, ou la véritable source des changemens importans introduits dans la musique européenne au-moyen âge et de sa transformation harmonique a été découverte dans cette section de mon Résumé de l'histoire

de si faibles preuves. N'a-t-on pas affirmé, et Burney lui-même n'a-t-il pas imprimé qu'il ne restait rien des compositions régulières à plusieurs parties des treizième et quatorzième siècles? Cependant la découverte inattendue de plusieurs manuscrits est venue donner un démenti formel à cette assertion, et faire connaître les œuvres de beaucoup de compositeurs dont les noms mêmes étaient inconnus. L'opinion des hommes les plus instruits dans les antiquités de l'Écosse est que les vieux airs si célèbres dans ce pays, *Katherine Ogie* et *Cold and Raw*, ont été composés par Jacques Ier.

Presque toutes les collections d'airs écossais qu'on a publiées depuis un siècle ont été des opérations mercantiles dans lesquelles on a surtout cherché à flatter le goût des consommateurs au lieu de s'attacher à conserver la pureté primitive de ces monumens d'un art original. Jean Hilton, musicien anglais, fut le premier qui fit imprimer un air écossais (*Cold and Raw*) dans sa collection de *Catches*, publiée à Londres en 1652. Cet air fut peu remarqué alors, quoiqu'il soit un des plus originaux de la musique écossaise. Ce ne fut qu'en 1720 qu'on commença à distinguer le mérite de ces mélodies, lorsque Thomas Durfey en eut introduit plusieurs dans son recueil intitulé *Pills to purge Melancoly* (Pillules pour purger la mélancolie). Alors commencèrent ces nombreuses publications d'airs écossais dont les recueils se sont multipliés de plus en plus. Alexandre Munroe, musicien natif de l'Écosse, demeurant à Paris, fit paraître dans cette ville, en 1730, une collection d'airs écossais arrangés pour la flûte avec des variations. En 1733, William Thompson publia une collection de chansons écossaises avec la musique, collection dans laquelle les airs originaux sont conservés avec assez de pureté; elle a pour titre *Orpheus Caledonius*. Trois autres recueils de mélodies écossaises parurent ensuite (1753) par les soins de Mac Gibbon, musicien à Édimbourg; mais déjà la manie des embellissemens et des accompagnemens dans le système musical moderne avait altéré sensiblement la physionomie locale de ces airs. Ce fut encore pis dans le grand recueil publié à Londres par François Barsanti, maître de chant italien, qui, pour ajuster sur les mélodies les basses de sa façon, *corrigea* beaucoup de passages qui lui semblaient être d'une modulation fautive. Le même système a été suivi par tous les autres éditeurs, et bientôt les marchands de musique, faisant de ces publications des objets de pur trafic, eurent des espèces d'ouvriers musiciens, qui ne se contentèrent pas de changer les mélodies originales dans leurs arrangemens, mais qui en firent même à l'imitation de la musique nationale de l'Écosse, et qui les livrèrent au public comme de véritables airs écossais. Il est peu d'années qui ne voient éclore quelque recueil de ce genre. Parmi les meilleures collections qui doivent inspirer le plus de confiance, je citerai celle qui a été publiée en huit volumes in-4° à Édimbourg en 1816, et la *Selection of* 100 *Scottish songs for the harp and piano-forte*, en deux volumes in-fol., publiée par J. Elouis, professeur de chant et de piano à Édimbourg.

de la musique. Je sais qu'une telle origine est contraire à toutes les idées reçues; mais si les bornes étroites du cadre dans lequel je suis obligé de me renfermer ne me permettent pas d'entrer dans des développemens qui rendraient ma théorie historique inattaquable, je crois en avoir dit assez pour éveiller sur ce sujet l'attention de tous les hommes instruits. La publication de mon Histoire générale de la musique achèvera, j'espère, de porter la conviction dans tous les esprits.

MOYEN-AGE.

TRANSFORMATION DE L'ART.

Le bonheur de l'humanité n'avait point de base avant que la loi du Christ eût été proclamée; car le bonheur des hommes ne saurait exister sans l'égalité d'origine et de droits. Or, cette égalité ne se trouvait nulle part. En Orient, il n'y avait que des despotes et des opprimés; à Rome, le peuple était divisé en patriciens, hommes à priviléges, en plébéiens et en esclaves. Dans la Grèce même, l'égalité n'était que d'institution sociale, et cette institution n'empêchait pas qu'il y eût des ilotes à Sparte. Il est même certain que l'inégalité était de droit divin dans ce pays de la civilisation antique, car on y trouvait des familles dont l'origine céleste était inscrite dans l'histoire des Dieux. L'égalité de tous les hommes devant le créateur du monde, principe éternel de liberté, est donc une théorie fondamentale de bonheur qui n'a sa source que dans l'Évangile.

Par malheur, cette consolante théorie ne fut répandue parmi les hommes que dans les circonstances les moins favorables à sa manifestation. La dégénération de la Grèce, après les conquêtes d'Alexandre, puis les débauches romaines, enfin les dévastations des barbares qui se ruèrent sur l'empire, opposèrent d'insurmontables obstacles à ses effets immédiats. Réduit à lutter contre la violence de ses persécuteurs, le christianisme ne put offrir à ses prosélites, dans les premiers temps, que les consolations d'une autre vie, incapable qu'il était de leur procurer le bien-être en celle-ci. Chose remarquable! quand vint le triomphe universel de la foi catholique, de cette foi qui devait régénérer le monde et lui donner la liberté, le monde se trouva plongé dans un abrutissement dont il n'y avait point eu d'exemple jusqu'alors, et fut soumis au plus dur asservissement qui jamais ait pesé sur les hommes.

Tout avait péri, jusqu'à l'espérance de temps meilleurs : la résignation en

avait pris la place. Mais la résignation, qui aide à supporter la vie, ne songe point à l'embellir. Dans une telle situation, les arts n'avaient plus d'existence possible, car ils sont les besoins des ames actives, et les ames résignées manquent d'activité. A cette époque de dégradation progressive de l'espèce humaine, la musique eût donc disparu de l'Occident, si l'instinct de sensibilité religieuse qui de tout temps a dirigé tous les peuples n'avait inspiré aux chrétiens de mêler le chant à leurs prières. L'art n'avait plus rien à faire dans le monde; il se réfugia dans l'église : ce fut elle qui le sauva, mais en le transformant.

Sous le règne de Théodose, vers l'année 384 de l'ère chrétienne les jeux du capitole furent abolis : ce fut comme le signal de la dernière décadence de la poésie et de la musique ; car alors, n'y ayant plus d'existence pour les artistes, ils s'éloignèrent de l'Italie. Ce temps est aussi celui où le chant de l'office divin fut régularisé dans l'Occident. S. Ambroise venait de faire construire l'église de Milan; il voulut se charger lui-même de régler la tonalité et le mode d'exécution des hymnes, des psaumes et des antiennes qu'on y récitait. Le pape Damase avait introduit dans l'église latine, en 371, l'usage de chanter les psaumes : on ignore quelle fut la nature de la mélodie qu'il y avait adaptée, mais on sait que depuis lors cet usage s'est conservé sans interruption. Dans ce qui reste aujourd'hui du chant ambroisien, on ne voit rien qui le distingue d'une manière sensible de celui qui est connu sous le nom de *chant grégorien;* mais on sait que dans son origine, il était très différent [1]. Ambroise n'avait alors de modèle que dans la musique grecque, car les Goths et les Lombards ne s'étaient point encore établis dans le midi de l'Europe et n'y avaient pas fait pénétrer leur système septentrional. Les historiens s'accordent à dire qu'il choisit parmi les chants de la Grèce, et vraisemblablement dans les nomes ou airs sacrés, les mélodies qu'il appliqua aux hymnes et antiennes de l'église latine. On dit aussi qu'exact observateur de la quantité,

[1] En vain chercherait-on quelque chose de cet ancien système de chant organisé par S. Ambroise dans le livre que Camille Perego, prêtre de l'église métropolitaine de Milan, a publié sous le titre de *La Regola del canto fermo Ambrosiano* (Milan, 1622, in-4°); car la méthode de solmisation qui y est exposée est celle qu'on attribue faussement à Gui d'Arezzo; les tons, au nombre de huit, y sont distingués en authentiques et plagaux, invention qui appartient à saint Grégoire et qui date de deux siècles après S. Ambroise; enfin, on n'y trouve aucunes traces de quantité rhythmique.

il en conserva le rhythme autant qu'il put. S. Augustin nous donne une haute idée de l'excellence du chant de l'église de Milan par les éloges qu'il lui accorde [1].

Ce n'était point assez que S. Ambroise eût réglé le chant de son église, il fallait qu'il en rendît l'usage facile, et qu'on en pût apprendre les principes sans y employer autant de temps qu'il en fallait pour s'instruire par la méthode des Grecs; c'est ce qui le détermina à supprimer la division de l'échelle par tétracordes, dont les combinaisons dans les trois systèmes grave, médiaire et aigu n'étaient pas sans difficultés, et à remplacer tous les modes par des échelles de quatre tons principaux qui répondaient à ceux de ces modes dont l'usage était le plus répandu. Pour atteindre à ce but, il renferma tous ses chants dans les huit premières notes des modes *dorien*, *phrygien*, *éolien*, *mixolydien*, et en forma ces échelles :

Mode dorien.

Premier ton : *ré, mi, fa, sol, la, si* bémol, *ut, ré.*

Mode phrygien.

Deuxième ton : *mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.*

Mode éolien.

Troisième ton : *fa, sol, la, si* bémol, *ut, ré, mi, fa.*

Mode mixolydien.

Quatrième ton : *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.*

La note dominante des chants qui avaient pour bases ces échelles tonales était la cinquième, c'est-à-dire, la première du second tétracorde des modes grecs.

Ici se présente une observation qui n'est pas sans importance : c'est que la musique grecque se trouva ainsi transportée dans l'église latine, et qu'elle y conserva par le rhythme son caractère original; tandis que le rit grec, établi en Orient dans les églises et les monastères, adopta les formes des mélodies orientales avec leurs multitudes d'ornemens, en sorte que la quantité prosodique disparut sous les traits dont ces ornemens étaient composés. Ce fait présente une des plus singulières transformations que la musique ait éprouvées.

Peut-être objectera-t-on que S. Augustin dit positivement qu'Ambroise avait introduit dans son église le chant à la manière de l'Orient [2]. Mais on

[1] Conf. L. 9, c. 6.
[2] Loc. cit.

tomberait dans une grave erreur si l'on croyait qu'à cette époque la musique, chargée d'ornemens de mauvais goût, avait pénétré de l'Asie et de l'Égypte en Italie : dans le passage dont il s'agit, Augustin n'a fait allusion qu'à la division du chœur en deux groupes de chanteurs, qui faisaient entendre alternativement les versets des hymnes et des antiennes. Cette méthode de récitation avait été imaginée, sous le règne de Constance, par Flavien, évêque d'Antioche ; et les Grecs du quatrième siècle lui avaient donné le nom d'*antiphonie*, d'où l'on a fait *antiphona* et *antienne*. De l'église d'Antioche l'*antiphonie* avait passé dans toutes celles de l'Orient, et ensuite dans l'église de Milan [1].

Les irruptions de barbares dans l'intérieur de l'empire d'occident n'avaient été dans les premiers temps que des courses entreprises pour faire du butin; elles se terminaient presque toujours par la retraite ou la dispersion des assaillans. Mais après la mort de Théodose, les Goths commencèrent à s'avancer avec plus d'ordre, et à fonder des établissemens au sein des provinces romaines. Dans les premières années du cinquième siècle, ils étaient déjà en possession de l'Aquitaine et d'une partie de l'Espagne. Vers l'année 475, Odoacre mit fin à l'empire d'occident; mais lui-même fut vaincu quinze ans après par Théodoric, fondateur de la monarchie des Ostrogoths en Italie. Ce roi n'était point un barbare, car retenu dans sa jeunesse en otage à Constantinople, il avait recueilli chez les Grecs des notions des arts et de la philosophie. Mais sa nation était encore bien sauvage : il la transporta tout entière de la Thrace sous le beau ciel de l'Italie. Que ce soit immédiatement après les conquêtes des Ostrogoths que la transformation de la musique a commencé, ou que ce n'ait été qu'après qu'eux-mêmes eurent été vaincus par les Lombards, c'est ce qui ne pourrait être décidé maintenant ; pourtant il y a lieu de croire que la domination de ces Ostrogoths ne tarda point à exercer son influence sur le rhythme de la parole chantée, et à jeter de la confusion dans l'ancien système tonal des Grecs modifié par St.-Ambroise; car à l'avénement du pape Grégoire Ier au siége apostolique (en 590), il ne restait presque plus de traces de rhythme dans l'exécution des hymnes ou des antiennes, et les limites

[1] S. Isidore de Séville ne laisse aucun doute à cet égard dans ce passage : « Antiphonas Græci primum composuerunt, duobus choris alternatim concinentibus, quasi « duo Seraphim. Apud Latinos autem primus idem beatissimus Ambrosius Antiphonas « constituit, Græcorum exemplum imitatus : ex hinc in cunctis occiduis regionibus « earum usus increbuit. » (*De Off. eccl.*, lib. 1, c. 7.)

des tons ayant été dépassées par les compositeurs des chants sacrés, il était devenu fort difficile de les distinguer l'un de l'autre. Telles étaient les altérations que l'établissement des barbares en Italie avait introduites dans les chants de l'église; qu'il y a lieu de croire que les plus anciens de ces chants, par exemple le *Te Deum* attribué à S. Ambroise, ont entièrement perdu leur caractère primitif.

Ce fut en ces circonstances que S. Grégoire, appelé *le Grand*, entreprit une nouvelle réforme et des échelles tonales et du mode d'exécution des chants de l'église. Son premier soin fut de rassembler ce qui restait des anciennes mélodies grecques et de celles qui avaient été composées par S. Ambroise, Paulin, Licentius, et plusieurs autres; il en forma l'antiphonaire qu'il appela *centonien*, c'est-à-dire, *composé de fragmens*.

Mais à peine eut-il commencé son travail, qu'il reconnut l'impossibilité de réduire la tonalité de tous ces morceaux aux quatre échelles tonales d'Ambroise; car, suivant leur goût et peut-être la nature de leur voix, les compositeurs d'hymnes et d'antiennes avaient franchi souvent les bornes de ces échelles. Grégoire divisa donc chacun des tons primitifs en deux, appelant *authentiques*, les quatre tons de S. Ambroise, et *plagaux*, les quatre autres qu'il y ajoutait. Les échelles de ceux-ci correspondaient pour la qualité des notes à celles des tons authentiques, mais elles commençaient à une quarte plus bas, et la dominante du ton, au lieu de se trouver à une quinte au-dessus de la première note de l'échelle, n'était qu'à une quarte supérieure; distinction qui donne aux tons plagaux un caractère tout différent des tons authentiques. Les échelles de ces huit tons furent disposées de la manière suivante :

Premier ton (authentique) : *ré, mi, fa, sol, la, si* bémol, *ut, ré.*

Deuxième ton (plagal) : *la, si* bémol, *ut, ré, mi, fa, sol, la.*

Troisième ton (authentique) : *mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.*

Quatrième ton (plagal) : *si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si.*

Cinquième ton (authentique) : *fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa.*

Sixième ton (plagal) : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.*

Septième ton (authentique) : *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.*

Huitième ton (plagal) : *ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.*

L'échelle générale des sons contenus dans ces huit tons s'étendait depuis le *la* grave jusqu'au *sol* de la seconde octave; pour représenter ces sons, Grégoire emprunta à l'ancienne notation latine les sept premières lettres de l'alphabet;

elles lui servirent comme signes des notes les plus graves; pour ceux de la deuxième octave, il employa les mêmes lettres, mais en caractères minuscules. La notation du système grégorien fut donc disposée ainsi :

La, si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.

A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g.

Quant à la note *si*, qui dans le premier ton est d'un ton plns bas que dans les autres, Grégoire le représente par bémol dans le premier ton, et par bécarre dans les autres.

Après cette réforme, le chant ecclésiastique fut appelé *grégorien*, du nom de son régulateur, et se conserva intact jusqu'au onzième siècle. Mais l'usage de l'accompagner par une sorte d'harmonie fort imparfaite ne tarda pas à s'introduire dans l'église. Il n'est pas certain que ce furent les Goths qui répandirent cet usage dans les Gaules et en Italie, mais on ne peut se refuser à l'évidence des notions de cette harmonie qui s'étaient généralement répandues peu après que les Lombards eurent vaincu les Goths et se furent emparés du Piémont, du Milanais et d'une partie de la Toscane. Ces Lombards, déjà connus de Tacite, habitaient la Suévie avant qu'ils en sortissent au sixième siècle pour faire des conquêtes. Leur domination en Italie dura plus de deux cents ans. Pendant ce long espace de temps, ils répandirent en Europe non seulement les faibles connaissances d'harmonie qu'ils possédaient, mais on leur dut les premières notions d'une notation musicale qui fut certainement l'origine de celle dont on se sert aujourd'hui.

On a vu que les peuples du Nord paraissent avoir connu, dans les temps les plus anciens, la méthode d'harmoniser certaines notes de leurs chansons populaires en quintes et en octaves, et qu'ils chantaient à l'unisson d'autres passages de ces mêmes airs. Or, c'est précisément ce système d'harmonisation qu'on trouve dans quelques-uns des premiers monumens de la musique d'église à plusieurs voix. Le plus ancien spécimen connu de ce genre d'harmonie ecclésiastique se trouve dans un manuscrit du neuvième siècle qui a appartenu à l'ancienne bibliothèque de Saint-Victor [1]; mais on a vu par les passages extraits des ouvrages d'Isidore de Séville, que plus de deux cents ans auparavant la *diaphonie* était connue. Hucbald, moine de St.-Amand, en Flandres, nous fournit ensuite au commencement du dixième siècle un exemple de la diaphonie

[1] Je ferai connaître ce curieux morceau dans mon Histoire générale de la musique.

à quatre voix, composée d'une succession non interrompue de quintes d'une part, et d'octaves de l'autre. Ce moine nous apprend aussi que la diaphonie était quelquefois désignée par le mot *organum*. Presque tous les auteurs qui ont écrit sur l'histoire de la musique, ont tiré de cela la conséquence que l'harmonie n'a eu d'autre origine que l'introduction de l'orgue dans l'Occident, et que l'*organisation du chant*, comme on appela long-temps cette harmonie, venait du mot *organum*. C'est un point historique qui mérite d'être éclairci.

Héron le mécanicien, Vitruve et Athénée nous ont transmis des descriptions plus ou moins étendues d'une sorte d'instrument qu'ils désignent sous le nom d'*hydraule* ou d'*orgue hydraulique*. Héron et Athénée attribuent l'invention de cet instrument à Ctésibius, mathématicien d'Alexandrie. D'autres écrivains ont cru que celui-ci n'avait fait que perfectionner un instrument déjà connu. Il y a peu de rapports entre les orgues hydrauliques décrites par Héron et par Vitruve, ce qui peut faire penser qu'il y en avait de plusieurs espèces; la seule chose qui paraît certaine, c'est que dans ces deux instrumens, comme dans d'autres de même espèce, l'eau mise en mouvement par un mécanisme quelconque, était l'agent de la sonorité. Au reste, il règne une grande obscurité dans ces descriptions, et les diverses explications qu'on en a données ne sont guère plus intelligibles.

Suétone parle aussi d'un orgue hydraulique perfectionné qui existait à Rome sous le règne de Néron, et que cet empereur prit plaisir d'examiner pendant près d'un jour entier. Il existe, en effet, une figure d'instrument assez semblable à celle d'un orgue sur une médaille de Néron; mais suivant l'opinion de Mionnet, cette médaille est du nombre de celles qu'on appelle *contorniates*, et qui datent de temps postérieurs à ceux auxquels elles semblent appartenir.

Était-ce à l'imitation de ces anciens instrumens que George, prêtre vénitien, construisit un orgue hydraulique à Aix-la-Chapelle, dans la première moitié du neuvième siècle, par les ordres de Louis-le-Débonnaire ou le Pieux, suivant ce que rapporte Éginhart? ou bien, son ouvrage fut-il entièrement d'invention? Ce sont des questions qu'il serait impossible de résoudre, mais qui n'importent guère. Il y eut aussi d'autres orgues hydrauliques dans le moyen-âge, particulièrement en Angleterre; mais on ne possède aucun renseignement sur le système de leur construction. Un savant, Albert-Louis-Frédéric Meister, a inséré dans les nouveaux mémoires de la société de Gœttingue une dissertation où il a consigné de profondes recherches sur les orgues

hydrauliques, desquelles il résulte qu'on n'a que des notions fort incomplètes de ce genre d'instrument. Les seules conclusions auxquelles il arrive, c'est qu'ils offraient dans leur mécanisme beaucoup d'imperfections qui les rendaient inférieurs aux orgues à vent, et que l'eau, agent de leur sonorité, était aussi celui de leur destruction.

Tous les historiens de la musique se sont accordés pour donner à l'orgue une origine orientale. Les plus raisonnables sont ceux qui n'ont pas cru d'après une expression de la Bible mal interprétée qu'il y eût un instrument de cette espèce parmi ceux des Hébreux. Cependant, on a allégué en faveur de l'existence de cet instrument dans la Palestine, la lettre à Dardanus attribuée à S. Jérome par beaucoup de manuscrits, mais dont l'authenticité est contestée par les meilleurs critiques. Cette lettre, où se trouvent les descriptions de beaucoup d'instrumens de musique qui semblent être plutôt le fruit d'une imagination fantasque que l'expression de choses réelles, renferme aussi l'analyse obscure d'un orgue dont la chambre à vent aurait été formée de deux peaux d'éléphant, et qui aurait eu douze soufflets et quinze tuyaux. Cet orgue aurait existé à Jérusalem, et sa force aurait été telle qu'à mille pas de cette ville, c'est-à-dire, au mont des Oliviers, on aurait pu l'entendre [1]. Tous les manuscrits qui contiennent cette lettre renferment des figures des divers instruments qui y sont décrits; mais souvent ces figures diffèrent entre elles de telle sorte qu'il est facile de voir qu'elles sont purement de fantaisie. Telles sont les deux figures de l'orgue dont il s'agit, publiées par l'abbé Gerbert [2]. Elles ne se ressemblent en aucun point; mais, suivant la description, elles n'ont point de clavier, et l'on ne peut comprendre comment on faisait parler chaque tuyau à volonté, à moins qu'à chacun correspondit un soufflet, ce qui ne s'accorde point avec le nombre indiqué de chacun d'eux.

Au reste, je ne veux point élever de doute sur l'existence de l'orgue pneumatique au quatrième siècle, car un passage du commentaire de S. Augus-

[1] Primum omnium ad organum, eo quod majus esse his in sonitu et fortitudine nimia computantur, clamores veniam: de duobus elephantorum pellibus concavatum conjungitur; et per *duodecim fabrorum sufflatoria comprensatur; per quindecim citulas æreas in sonitum nimium, quos in modum tonitrui concitat:* ita ut per mille passuum spatia sine dubio sensibiliter utique et amplius audiatur: sic apud Hœbreos de organis, quæ ab Hierusalem, usque ad montem Oliveti et amplius sonitu audiuntur comprobatur.

[2] *De Cantu et Mus. Sacr.*, t. 2, pl. 23 et 27.

tin sur le 56e psaume [1] ne laisse aucun doute sur la connaissance qu'on avait alors de cet instrument. On a cité aussi, sur ce sujet, une épigramme grecque rapportée par Ducange [2], où l'on a cru voir la description d'un orgue qui aurait appartenu à l'empereur Julien le Philosophe ou l'Apostat; mais je crois qu'on s'est trompé sur la nature de l'instrument dont il s'agit dans cette épigramme [3]. Quoi qu'il en soit, si l'orgue pneumatique était connu au quatrième siècle, comme cela paraît démontré, rien ne prouve que son origine fût plutôt orientale que septentrionale. Un savant musicien, Zarlino, a dit que cet instrument a passé de la Grèce en Hongrie, et que de là il a été transporté dans la Bavière [4] : on ne voit pas sur quelle autorité il a avancé ce fait. Il est certain qu'il y a eu des orgues en Hongrie et en Bavière dans des temps fort reculés; mais on ne trouve nulle part la preuve qu'elles y étaient venues de la Grèce [5].

Ici se présente le moment d'examiner si l'introduction de la diaphonie ou l'emploi simultané des sons dans l'exécution du chant ecclésiastique est dû à l'admission des orgues dans les églises. J'ai fait voir que cette diaphonie était déjà connue dans l'Europe méridionale à la fin du sixième siècle, et l'on ne voit pas qu'il y eût alors un seul orgue dans les églises d'Italie, de France ou d'Espagne. Il est vrai que Zarlino parle [6] d'un ancien sommier d'orgue qui lui avait été donné par un célèbre facteur d'instrumens de cette espèce, nommé Vincenzo Colonna. Selon lui, ce sommier aurait été celui de l'orgue de l'ancienne ville de Grado, qui aurait été pillée en 580 par le patriarche d'Aquilée Poppo, et dont l'église principale aurait éprouvé le même sort peu de temps après, par les dévastations de Fortunat l'Arien et de Lupo, duc de Friouli. Zarlino cite pour son autorité sur ce fait Bernard Giustiniani; mais M. de Winterfeld a fort bien remarqué qu'il n'a pas saisi le sens de cet auteur qui

[1] Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum; *non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur follibus*, sed etiam quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est.

[2] *In voc.* Organum. *Gloss. Med. et inf. latin.*

[3] Voyez ma dissertation sur la connaissance que les anciens peuples ont pu avoir de l'orgue pneumatique, dans le 3me volume de la *Revue Musicale*, p. 193.

[4] *Sopplim. Musicali*, l. VIII.

[5] Il y avait beaucoup plus de rapports entre l'usage de l'orgue et l'harmonie pratiquée par les peuples du Nord, qu'entre cet instrument et les simples mélodies des Grecs.

[6] *Sopplim. Musicali*, l. VIII, c. 3, p. 291.

ne place en 580 que l'époque de l'érection du patriarchat de Grado [1], et que le pillage de l'église de cette ville n'a eu lieu qu'en 1044. La faible preuve que Zarlino avait voulu donner de l'emploi de l'orgue dans les églises au sixième siècle, ne soutient pas le plus léger examen.

Un autre écrivain, Platina, dans les vies des papes, a voulu démontrer que l'usage de l'orgue dans l'office divin date, au plus tard, du septième siècle, et a cité à l'appui de son opinion deux vers du Mantouan, poète du quinzième siècle [2]. Ces deux vers, mal lus par lui et cités inexactement, lui ont semblé prouver que le pape Vitalien (mort en 669) avait ordonné que le chant ecclésiastique fût accompagné par cet instrument. Si le Mantouan avait voulu parler de Vitalien, son autorité aurait été de peu de poids sur ce qui avait pu se passer à cet égard dans le septième siècle; mais il ne s'agit point de ce pape dans ses vers; il y parle de Boniface VII, de Clément VI et de Sixte IV. Calvoer n'a pas cru d'ailleurs que le mot *organa* employé par le Mantouan signifiât des orgues, mais des instrumens en métal fondu, et il a été suivi en cela par Sponsel dans son Histoire de l'orgue [3]; mais Calvoer n'a pas mieux lu ni entendu les vers du Mantouan que Platina, et il a pensé aussi qu'il y était question de Vitalien [4].

Des remarques précédentes, malheureusement trop longues et trop minutieuses, résulte la preuve qu'on s'est appuyé sur de fausses autorités lorsqu'on a supposé que l'usage de l'orgue s'était établi dans l'Europe méridionale dès les sixième et septième siècles : la diaphonie y était connue avant cet instrument, et le nom de cette harmonie grossière a précédé celui d'*organum*. Les annales d'Éginhart, secrétaire de Charlemagne, nous fournissent l'indication précise de l'époque où parut en Europe le premier orgue pneumatique qui fut entendu dans les Gaules; ce fut en 757 que l'empereur Constantin Copronyme envoya

[1] *Bern. Just. De origine urbis Venetiarum*, l. VII.

[2] Platina a dénaturé ces vers en les citant ainsi :

Signius adjunxit molli conflata metallo
Organa, quæ festis resonant ad sacra diebus.

Signius a été pris pour Vitalien par Platina; mais le fait est que les vers du Mantouan sont comme il suit :

Adjunxere etiam molli conflata metallo
Organa, quæ festis resonant ad sacra diebus.

[3] *Orgel. Histor.*, p. 48.

[4] Voici comment il s'exprime : *Organa Vitaliani fuere instrumenta musicis alias usitata, quæ Vitalianus in ecclesiam introduxit* (Rituale Ecclesiæ. P. II, p. 689.)

cet instrument à Pépin, qui le fit placer, dit-on, dans l'église de Saint-Corneille, à Compiègne. Les historiens postérieurs, particulièrement l'anonyme de Saint-Gall, et Aventinus, ou plutôt *Turnmair*, ont dit que ce fut ce prince qui reçut le présent de Constantin : cela est de peu d'importance; mais leur erreur est plus grave lorsqu'ils font des descriptions emphatiques de l'instrument dont il s'agit. Si l'on en croyait Turnmair, auteur des Annales de la Bavière (mort en 1534), cet orgue aurait été une grande machine avec des claviers pour les mains et les pieds : il est évident que l'historien n'a fait cette description que d'après ce qu'il voyait dans les églises de son temps. Nul doute que les premières orgues à vent n'aient été de petites boîtes portatives, comme on en voit dans quelques peintures anciennes et dans des manuscrits des douzième et treizième siècles. Les petites dimensions de ces instrumens n'empêchaient pas qu'ils eussent une assez grande force de son. J'ai sous les yeux un petit orgue régal, qui paraît avoir été construit au quinzième siècle, et peut-être au quatorzième, car les peintures dont il est orné sont exécutées au blanc d'œuf. La largeur de la boîte qui contient le clavier, les tuyaux en cuivre et le mécanisme des soupapes n'est que de huit pouces environ, et sa hauteur, de cinq. Deux soufflets, dont les cavités lui servent d'enveloppe lorsqu'on veut transporter l'instrument, s'adaptent à de petits porte-vent saillans. Les tuyaux, dont le plus long n'a pas plus de quatre pouces et demi et huit lignes de diamètre, sont placés dans une position horizontale. Ce ne sont pas ces tuyaux qui chantent lorsque l'instrument est joué, mais les anches en cuivre qu'ils contiennent. Ces anches battent sur les parois de leur bec, ce qui donne à leur son une intensité dure et rauque qui surpasse celle de certains orgues volumineux composés d'une réunion de plusieurs jeux. Ce curieux instrument appartient au couvent de Berlaimont, de Bruxelles; on le garde comme une précieuse relique, parce que la fondatrice du couvent (morte au seizième siècle), en jouait. Sous le rapport de l'histoire de l'art, c'est aussi un monument important destiné à nous faire comprendre l'effet des petites orgues qu'on voit sur d'anciens tableaux et dans de vieux manuscrits.

Une histoire complète de l'orgue ne peut trouver place dans ce résumé. Je me bornerai donc à dire que le plus ancien orgue construit dans l'Europe méridionale, et dont on a conservé le souvenir, est celui que Georges, prêtre vénitien, a fait en l'année 826 pour le palais d'Aix-la-Chapelle par l'ordre de Louis-le-Débonnaire. Ce Georges paraît avoir été Grec d'origine; ce qui a

peut-être contribué à établir l'opinion que les orgues ont passé de la Grèce dans l'Occident. Mais il avait voyagé en Allemagne et il ne serait pas impossible qu'il y eût appris les principes de la construction de ces instrumens [1]. Il est certain qu'au neuvième siècle il y avait en Allemagne, de plus habiles facteurs d'orgues et des organistes plus instruits qu'ailleurs, car le pape Jean VIII (élu en 872) écrivait à Anno, évêque de Freising (en Bavière), pour le prier d'envoyer en Italie un orgue avec un artiste capable d'en construire et d'en jouer [2]. Zarlino parle d'un orgue de la cathédrale de Munich, le plus ancien qu'il y eût au monde, et dont les tuyaux étaient en buis, d'une seule pièce.

Ce serait une erreur de croire que l'accompagnement de l'orgue ajouté aux mélodies de l'église ait pu être composé d'accords complets, alors même que la grossière harmonie par successions de quartes, de quintes et d'octaves était généralement adoptée dans l'église, et qu'elle avait pris le nom d'*organum*; car rien n'était plus difficile que de faire des accords sur le clavier de cet instrument. D'abord composé d'un seul jeu d'anches appelé *régal*, il n'avait point de registre, et ses touches étaient d'une telle dimension en largeur, qu'on ne pouvait faire résonner les notes qu'en les frappant à coups de poing. Il y avait dans les églises de Saint-Paul à Erfurt, de Saint-Étienne à Halberstadt, et de Saint-Jacques à Magdebourg, des orgues dont le clavier, composé d'un petit nombre de touches plus larges que la main, et concaves à leur partie supérieure, n'avait pu être joué que par les poings ou les coudes [3]. Or, lorsque le goût général du chant en *organum* fut généralement répandu, on imagina, ne pouvant jouer plusieurs notes à la fois sur le clavier, de réunir le son de plusieurs tuyaux accordés à la quinte et à l'octave, en sorte qu'en frappant une seule touche, l'organiste faisait résonner toute l'harmonie diaphonique, triphonique ou tétraphonique de cette note, suivant qu'il y avait

[1] Bedos-de-Celles dit, dans la quatrième partie de son *Art du facteur d'orgues*, que Georges a formé des élèves qui se sont établis en Allemagne et y ont fait prospérer la facture de l'orgue : cette assertion n'est appuyée d'aucune autorité ancienne.

[2] Precamur autem, ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicæ disciplinæ nobis aut deferas, aut cum eisdem reditibus mittas (Vid. Baluzii Miscellan., lib. V, p. 470.)

[3] L'orgue d'Halberstadt, construit vers le milieu du onzième siècle, a été décrit par Michel Prætorius dans son livre intitulé : *Syntagma Musicum* (t. 2, part. III, p. 95 et suiv.); mais Gaspard Calvoer est entré dans des détails plus précis sur ce curieux instrument, dans sa *Saxonia inferior antiqua gentilis et christiana* (p. 200).

deux, trois ou quatre tuyaux sur chaque touche [1]. Le premier orgue à un seul jeu avait reçu le nom de *regabellum* ou *rigabellum*; celui de deux, de trois ou de quatre jeux accordés à la quinte et à l'octave fut appelé *torsellum*. La dureté excessive de celui-ci obligeait souvent l'organiste à frapper les touches avec de gros morceaux de bois qu'il tenait dans chaque main, afin de ne pas se blesser dans l'exercice de ses fonctions. Quant aux petites orgues portatives que les musiciens s'attachaient au corps par des courroies, pour les jouer d'une main tandis qu'ils faisaient mouvoir le soufflet de l'autre, les dimensions de leur clavier étaient beaucoup plus petites, et la main étendue pouvait embrasser l'espace d'une quinte. On donnait à cet instrument le nom de *minor fali*. Plus tard, on ajouta des jeux accordés à la tierce à ceux qui l'étaient à la quinte et à l'octave, en sorte que chaque touche faisait entendre un accord complet. Telle est l'origine de ces jeux singuliers de *cymbale* et de *fourniture* qu'on a conservés dans les orgues modernes, et qui entrent dans la composition de ce qu'on nomme le *plein-jeu*; mais, par un artifice ingénieux, on a absorbé le dur et détestable effet de l'harmonie diaphonique du moyen-âge en construisant ces jeux avec de petits tuyaux qui rendent des sons aigus, et en les accompagnant de beaucoup de jeux de flûtes accordés à l'octave qui n'en laissent entendre que ce qui suffit pour frapper l'oreille d'une sensation vague, indéfinissable, mais pénétrante et riche d'harmonie.

Si j'ai beaucoup insisté sur ce qui concerne l'introduction de l'orgue dans l'Europe méridionale et dans l'église, sur sa construction et sur son usage primitif dans l'accompagnement, c'est afin de démontrer que les notions d'une harmonie de certaine espèce ont précédé l'usage de cet instrument, et que s'il a contribué à en répandre le goût, les vices de sa construction se sont

[1] M. R. G. Kiesewetter dans son ouvrage intitulé *Geschichte der europæische-abenlandischen oder unserer heutigen Musik*, se prononce avec force contre l'existence d'orgues ainsi construits, et ne croit pas qu'il y ait jamais eu d'oreille assez barbare pour supporter un instant l'horrible effet d'une telle harmonie. Ce savant écrivain semble oublier qu'il n'y avait pas de motif pour que l'oreille fût plus blessée de la *tétraphonie* de l'orgue que de celle du chant. Quel est le musicien de nos jours qui pourrait entendre une musique telle qu'on en trouve des exemples dans les ouvrages de Hucbald, de Gui d'Arezzo, et de quelques autres auteurs du moyen-âge? Pourtant, les chanteurs de ce temps y prenaient tant de plaisir, et la trouvaient si belle, qu'ils la réservaient pour les dimanches et les fêtes. Après ce que j'ai dit des penchans de divers peuples dans la musique, il me paraît démontré que l'éducation de l'oreille peut développer des goûts si différens, qu'il n'y a point de règles générales pour ses impressions.

opposés long-temps à ce qu'il exerçât une salutaire influence sur le perfectionnement de cette harmonie. Tout porte à croire même que les progrès de celle-ci ont précédé de long-temps ceux de l'orgue, et qu'alors que les chansons mondaines à deux et trois voix offraient déjà des formes d'une harmonie régularisée, la musique d'église, et par suite celle que faisait entendre l'orgue, était encore réduite aux grossières formules de la triphonie ou de la tétraphonie, c'est-à-dire, au chant ecclésiastique accompagné, note pour note, par des voix qui faisaient avec lui des suites de quartes, de quintes et d'octaves. Tout cela, je le sais, est opposé aux idées de la plupart des historiens de la musique, mais n'en est pas moins conforme à la vérité. N'anticipons pas toutefois sur les dates, et achevons de démontrer que les fondemens de la musique de l'Europe moderne sont d'origine septentrionale.

MOYEN-AGE.

Continuation.

NOTATION DE LA MUSIQUE.

A l'exception de quelques signes particuliers en usage dans la musique des Hindous, et d'un certain système de notation composé de signes arbitraires et inventé par les Chinois, on a vu dans ce qui précède que l'idée de représenter les sons par les lettres des alphabets divers avait prévalu chez les anciens peuples, particulièrement chez les Égyptiens, les Grecs et les Romains. C'était encore ce même système que reproduisait S. Grégoire vers la fin du sixième siècle; car ses quinze signes des sons n'étaient qu'une modification de la notation romaine; modification importante pourtant en ce qu'elle substituait pour la première fois dans l'Occident la notion de l'octave à celle de la division par tétracordes.

Mais tandis que ces systèmes de notations alphabétiques étaient en vigueur dans la Grèce et en Italie, il existait chez les peuples du Nord trois autres systèmes de notation arbitraire, absolument différens l'un de l'autre, et qui ont été certainement les types de toutes les autres notations qui ont été imaginées dans le moyen-âge. Le premier est le système celtique; le deuxième, le saxon; le troisième est connu sous le nom de *notation lombarde*. Il s'agit ici d'un des faits les plus curieux et les moins connus de l'histoire de la musique.

L'existence d'une notation celtique a été ignorée de tous les historiens de la musique, quoiqu'il y ait plusieurs passages des plus anciennes poésies welches qui en fassent mention; mais un précieux monument de cette nota-

celui-ci est enseveli. Cet autre monument est un manuscrit qui porte la date de 885 et qui contient plusieurs ouvrages parmi lesquels on remarque une lettre de Reginon, abbé de Prum, adressée à Rathbode, évêque de Trèves, et qui a pour titre : *Epistola de Armonica institutione*. Elle est suivie de l'exposé des huit tons du chant ecclésiastique, avec leurs différences notées en caractères saxons [1]. La même notation est employée dans le missel de Worms, dont le manuscrit, du neuvième siècle, est à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris [2], dans un manuscrit de Saint-Martial de Limoges, qui contient, entre autres choses, une chanson latine notée, sur la bataille de Fontenai, gagnée par Charles-le-Chauve, le 25 juin 842 ; dans plusieurs missels et antiphonaires du dixième siècle [3], et dans beaucoup d'autres manuscrits.

Il serait peut-être difficile de déchiffrer cette notation saxonne, dont aucun auteur n'a connu l'origine, si Hucbald, moine du dixième siècle, n'en avait donné la clef dans une autre notation dont il était inventeur. Il est vrai que le passage du livre d'Hucbald où se trouve cette explication n'est pas lui-même exempt de quelques difficultés ; mais enfin, après y avoir employé quelque persistance, j'ai réduit cette antique notation à ses élémens [4] ; on en trouvera des exemples avec les explications dans la planche *b* qui accompagne ce résumé.

Deux principes se font remarquer dans la notation saxonne : l'un consiste dans l'expression des sons isolés de toutes les notes de l'échelle par des points;

[1] L'abbé Gerbert a publié la lettre de Reginon dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. 1, p. 230-247), d'après deux copies qu'il tenait de l'abbé Martini et de Marpurg, et qui avaient été prises sur un manuscrit de Leipsick ; mais il n'avait pu se procurer l'exposé des tons en notation saxonne, qui est la partie la plus intéressante de l'ouvrage de Bernon.

[2] Sous le n° 192, in-4°.

[3] V. *Gerberti de Cantu et Mus. Sac.*, t. 2, pl. 10 et suiv.

[4] L'abbé Gerbert a donné ce passage d'Hucbald à la fin des Traités de musique de cet auteur, dans sa collection des *Scriptores ecclesiast. de Musica Sacra*, t. 1, p. 229 ; mais les signes de la notation saxonne paraissent être figurés d'une manière inexacte dans les manuscrits dont il s'est servi. La manuscrit 7211 de la Biblothèque royale de Paris, où j'ai puisé le même passage, ne laisse rien à désirer sous les rapports de la beauté de l'exécution calligraphique et de l'exactitude.

Au reste, il n'est point inutile de faire remarquer que l'abbé Gerbert n'a rien compris aux notations diverses qu'il a citées dans son traité *De Cantu et Musica Sacra*, et dans sa collection des Écrivains ecclésiastiques sur la musique. Cette partie de l'histoire de l'art a causé bien d'inutiles tortures aux écrivains qui s'en sont occupés. L'espèce de traduction que Walther a donnée d'une variété de cette notation, dans son Lexique diplomatique, et que Forkel a reproduite, est inexacte et insuffisante.

TABLEAU DES SIGNES DE LA NOTATION SAXONNE
au 9me 10me 11me et 12me Siècle.

Siècle 9.e	Siècle 10.e	Siècle 11.e	Siècle 12.e	Valeur des signes en notes modernes.

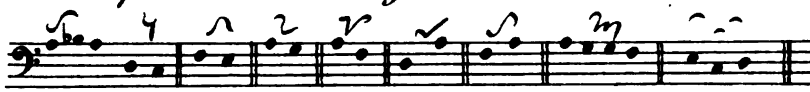
REMARQUE sur le Caractère des notes détachées.

Dans les manuscrits notés en notes Saxonnes ou Lombardes, les notes détachées et sans liaisons sont souvent représentées par des points dont la hauteur respective indiquait les degrés de la gamme. Lorsque ces points représentaient plusieurs notes ascendantes, on les disposait en une ligne oblique qui allait de gauche à droite en s'élevant comme dans cet exemple:

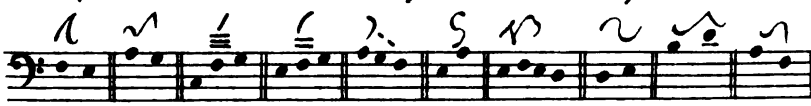
Si les points étaient disposés en une ligne oblique descendante, ils représentaient des notes descendantes comme dans cet exemple:

ainsi qu'on le voit les signes particuliers des notes disparaissaient pour faire place à des points qui n'avaient par eux-mêmes aucune signification, et qui n'en acquéraient que par la hauteur réciproque.

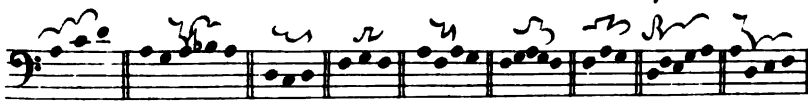
Signes de liaisons de notes dans le neuvième siècle, d'après le Manuscrit de Reginon de Prum (daté de 885).



Liaisons de la notation Saxonne du 10.e Siècle, d'après le Manuscrit d'Hucbald 7212 de la Bibliothèque du Roi.



Liaisons de la notation Saxonne des 11.e et 12.e Siècle, d'après un Missel de S.t Hubert et un Man.t (in 4.o N.o 1118) de la Bibliothèq du Roi.

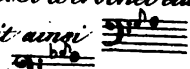


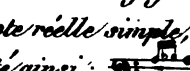
TABLEAU

des signes de la notation Lombarde

aux neuvième et dixième siècles.

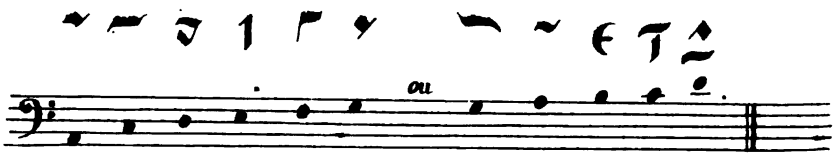
Dans la notation Lombarde, les notes simples sont souvent représentées par des points dont la position relative plus ou moins élevée déterminait l'intonation. Le principe, à cet égard était le même que celui de la notation saxonne; mais le point était ou carré, comme celui-ci ◆, ou alongé en cette forme ▬.

Lorsque le point était accompagné d'un petit crochet comme ceci ◆, ou comme ◆, il indiquait une espèce d'apogiature rapide. Si le crochet était à gauche l'apogiature était en dessous, et il s'exécutait ainsi  s'il était à droite, l'apogiature était en dessus comme

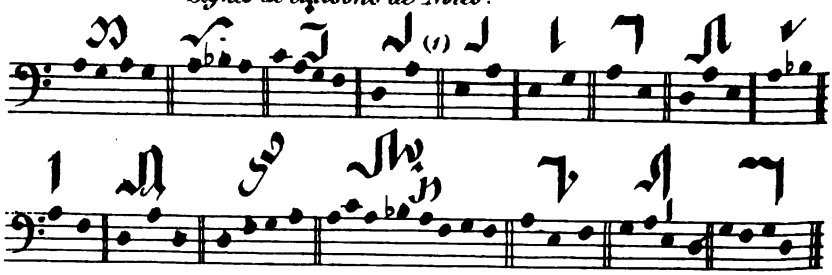
Quelquefois le signe d'une note simple ou non liée est figuré de cette manière ~; ce signe n'indiquait qu'une note réelle simple, mais accompagné d'un tremblement qui était exécuté ainsi : 

J'ai tiré ces instructions d'un précieux bréviaire noté en notes Lombardes sur deux lignes rouge et jaune. Ce bréviaire, du onzième siècle, est dans ma bibliothèque.

Lorsque les notes Lombardes sont distinguées par la forme des signes, ces signes sont figurés de cette manière :



Signes de liaisons de Notes.



(1) Ce signe est en général celui d'une ascension de quinte entre deux notes dont la signification se détermine par la position du signe à l'égard des autres. Il en est de même de tous les autres signes qui n'indiquent que le mouvement; la nature du ton et la position respective faisaient seuls connaître les notes des points de départ.

l'autre dans la représentation de certains groupes de sons par des signes collectifs. Le premier de ces principes appartient à l'Occident, l'autre paraît avoir passé de l'Orient dans le Nord, à une époque très antérieure à celle de l'invasion des peuples septentrionaux dans l'Europe méridionale. Quoi qu'il en soit, le premier de ces principes est devenu dominant dans la notation latine du moyen-âge, et dans celle qui est maintenant en usage parmi nous, et de tous les signes représentatifs de groupes de sons, on n'a conservé dans la notation moderne que ceux de l'ornement mélodique appelé *groupe*, et du *trille*. N'oublions pas de faire remarquer, toutefois, que bien différens des signes collectifs de sons de la musique orientale, ceux des notations saxonne et lombarde n'étaient point destinés à représenter des ornemens du chant, et qu'ils n'étaient souvent qu'une manière abrégée et liée d'exprimer par un seul caractère plusieurs sons syllabiques, ou bien des signes de liaison entre deux ou plusieurs sons lents. Ce ne fut qu'aux douzième et treizième siècles que les signes de la notation lombarde, modifiés par l'adjonction de la portée, servirent quelquefois à représenter les agrémens du chant qui s'étaient introduits de l'Orient dans l'Occident, à la suite des croisades.

La notation dite *lombarde* a été portée en Italie dans les dernières années du sixième siècle ou au commencement du suivant par les *Lombards* ou *Longobards*, peuple venu de la Suévie, de la Prusse et des bords de la Baltique. Cette notation, peu modifiée, s'est maintenue dans l'Allemagne du Nord jusqu'à la fin du seizième siècle, et était alors connue sous le nom de *notation allemande*. La domination des Lombards en Italie fut détruite en 774 par Charlemagne; mais ni l'écriture de ce peuple, ni sa notation musicale ne disparurent après eux des pays qui avaient composé leur royaume; les bibliothèques de l'Italie sont remplies de monumens de cette écriture et de cette notation, qui portent des indications certaines des neuvième, dixième, onzième et douzième siècles.

Les signes caractéristiques de la notation lombarde sont : 1° des points carrés, plus ou moins alongés, en raison de la valeur des notes, pour les sons isolés; 2° des traits qui partent d'un point quelconque en s'élevant ou s'abaissant pour indiquer le passage d'un son à un autre plus haut ou plus bas, et d'autres signes qui, après avoir monté ou descendu, retournent par une liaison prolongée au point d'où ils sont partis, pour exprimer le passage d'un son à un autre et le retour au premier. On trouvera (pl. c) un exemple de cette notation, tiré d'un rouleau manuscrit du neuvième siècle qui est dans la biblio-

thèque Barberine, à Rome [1]; j'y ai joint la traduction que j'en ai faite en notation moderne, et l'analyse de ses élémens.

L'analogie de plusieurs formes de la notation lombarde avec celles de la notation saxonne est sensible; la différence de leur aspect tient principalement à ce que les formes anguleuses de l'écriture des Lombards dominent dans la notation de ceux-ci. Ces formes sont aussi plus déterminées, moins vagues que les formes saxonnes. De là vient qu'elles ont exercé plus d'influence que celles-ci sur la formation de la notation latine du plain-chant, dont je parlerai tout à l'heure.

Les notations latine du pape Grégoire, saxonne et lombarde primitives, furent employées dans les églises de la communion romaine et dans les écoles de musique de l'Occident jusqu'à la fin du dixième siècle, ou vers les premières années du onzième. Chaque diocèse, chaque église, chaque école adoptait l'une ou l'autre, suivant la fantaisie ou les connaissances particulières de l'écolâtre ou du chantre de la paroisse. A ces trois systèmes principaux de notation s'étaient joints quelques systèmes particuliers, imaginés par des musiciens peu connus aujourd'hui. Le plus complet et le meilleur de ceux-ci fut imaginé dans le dixième siècle par le moine Hucbald. Cette notation était composée d'un certain nombre de signes d'invention qui, par leur position droite ou couchée, directe ou retournée, exprimaient des sons divers graves ou aigus, mais tous d'égale valeur, parce qu'au temps où vivait Hucbald, on n'observait plus la quantité prosodique dans l'exécution du chant de l'église, surtout dans les Gaules [2]. Ce système eut peu de partisans. Hermann, surnommé *Contract*, me paraît être le seul écrivain sur la musique qui en ait parlé, environ soixante ans après la mort d'Hucbald.

Un autre système particulier, que je crois antérieur à celui de ce moine, a eu quelque succès, car on en trouve des exemples dans un assez grand nombre de manuscrits. Ce système de notation consistait à disposer un certain nombre de lignes superposées et dont les intervalles représentaient les degrés des intonations de l'échelle des sons, et à placer dans ces espaces les syllabes qui répondaient dans le chant à chacune des intonations. Ce système n'était applicable qu'à un chant qui n'admettait que des notes d'égale valeur et de temps égaux. On trouve aussi dans les manuscrits des exemples où les lettres

[1] V. *Gerberti De Cantu et Musica Sacra*, t. 2, pl. XIII.
[2] V. *Scriptores Ecclesiast. de Musica Sacra*, t. 2.

de la notation de Grégoire sont disposées à divers degrés d'élévation dans des cases formées de lignes horizontales ; les auteurs de ces exemples avaient oublié que les lettres désignant elles-mêmes les intonations, leur disposition à divers degrés de hauteur n'ajoutait rien à leur valeur représentative.

Après la réforme de saint Grégoire, il n'y eut donc pas d'uniformité dans la notation du chant de l'église ; les livres liturgiques étaient écrits d'après cinq ou six systèmes différens qui n'étaient compris que par ceux qui y étaient habitués ; en sorte que le chantre d'une église aurait été souvent incapable de lire l'antiphonaire ou le graduel d'un autre lieu. Ce désordre augmenta encore vers la fin du dixième siècle, car il s'introduisit alors dans les systèmes de notation saxonne et lombarde des modifications qui en altérèrent la forme primitive de diverses manières ; mais ce fut ce désordre même qui donna naissance à la notation moderne.

Les hauteurs respectives des points dans les notations saxonne et lombarde étaient souvent incertaines par la faute des copistes, ce qui rendait l'exécution de la musique fort difficile. Dans le dixième siècle, on imagina d'obvier à cet inconvénient en tirant à une certaine distance deux lignes parallèles, auxquelles on attribua la place de deux notes principales, par exemple *ut* et *fa*. Il n'y avait donc entre ces lignes qu'un intervalle de quarte, c'est-à-dire, la place de *ré* et de *mi* qu'il était facile de distinguer. Les notes *la*, *si*, se plaçaient au-dessous de la ligne *ut* ; *sol*, *la* supérieur, se mettaient au-dessus de la ligne *fa*. De cette manière, on avait une notation de lecture facile pour une octave, ce qui suffisait pour la plupart des chants de l'église.

Quelquefois la ligne inférieure était attribuée à *ut*, quelquefois à *fa*, et lorsque le ton du chant l'exigeait, ces lignes devenaient *ré*, ou *sol*. Pour éviter toute équivoque à cet égard, on imagina de placer au commencement des lignes les lettres C, F, ou D, G, qui représentaient les notes *ut*, *fa*, ou *ré*, *la*, suivant le ton du chant, faisant ainsi un amalgame des systèmes de la notation saxonne ou lombarde, et de celle de saint Grégoire. Ces lettres, qui servaient d'indicateurs au commencement des lignes, sont l'origine des *clefs* de la musique moderne. Quelques musiciens ne les trouvèrent pas suffisantes pour lever tous les doutes ; ils imaginèrent de distinguer les lignes par des couleurs différentes ; la ligne *fa* était rouge ; la ligne *ut* était ou verte ou jaune. Quelquefois aussi il n'y avait qu'une ligne rouge pour *fa* ; d'autres lignes tracées par un style dans l'épaisseur du vélin des manuscrits indiquaient les positions

des autres notes, et ces notes étaient désignées par des lettres placées au commencement des lignes. Un peu plus tard, on rendit ces lignes plus sensibles à l'œil en les traçant avec de l'encre. Dès lors, toutes les positions des notes étant déterminées, les signes collectifs de sons divers devinrent moins utiles, l'usage s'en affaiblit par degrés, sans disparaître pourtant entièrement, comme on le verra plus loin, et le point carré de la notation lombarde, placé sur les lignes ou dans les espaces, finit par prendre la forme de la note du plain-chant. De là l'origine de la notation qui est maintenant en usage. N'oublions pas de dire cependant que long-temps après que toutes ces améliorations eurent été faites, on se servait encore dans plusieurs églises de livres notés suivant les systèmes primitifs des notations lombarde et saxonne; car dans ces temps où les communications étaient difficiles, les inventions et les perfectionnemens ne se propageaient qu'avec beaucoup de lenteur.

L'examen analytique de toutes les transformations des divers systèmes de notation qui précédèrent celui de la musique mesurée ne saurait trouver place dans le cadre étroit où je suis obligé de me renfermer; mais ce qui vient d'en être dit me paraît devoir suffire pour l'objet de ce résumé. Les lecteurs qui désireraient plus de détails en trouveront en abondance dans mon Histoire générale de la musique. Il ne me reste à traiter de la notation qu'à l'égard du système de la musique mesurée : ce sera l'objet d'une autre section de ce résumé.

MOYEN-AGE.

Continuation.

MÉTHODES DE SOLMISATION.

L'examen de tous les traités de musique qui ont précédé le onzième siècle, démontre que jusqu'à cette époque les cordes de l'échelle des sons n'étaient désignées que par les noms de l'ancienne musique des Grecs, bien que la division de cette échelle par tétracordes eût disparu depuis la réforme du pape Grégoire. Les écrits sur la musique de Hucbald, de Reginon, d'Adelbold, de Bernelin (voyez ces noms dans la Biographie) et de quelques anonymes qui vécurent dans le dixième siècle, ne contiennent que des noms grecs pour la désignation des notes, et ces écrits paraissent destinés à enseigner la musique d'une manière théorique plutôt que pratique : on n'y aperçoit aucunes traces d'une méthode propre à faciliter dans des écoles publiques l'art de lire la musique et de la chanter. Un seul ouvrage, contemporain des

écrivains que je viens de nommer, paraît avoir été destiné à servir de manuel dans ces écoles : c'est le Dialogue sur la musique attribué à l'abbé Odon de Cluny ; toutefois, les séries de questions et de réponses qu'il contient ne peuvent être considérées comme une méthode d'enseignement, car on n'y trouve rien qui puisse donner l'intelligence de l'art, ni en rendre la pratique plus facile.

Le premier inventeur d'une véritable méthode de musique fut un moine de l'abbaye de Pompose, nommé Gui, né dans la petite ville d'Arezzo, en Toscane, vers la fin du dixième siècle. Étonné de voir employer dans les écoles de chant ecclésiastique plus de dix années à former des chanteurs de chœur fort inhabiles, il se mit à la recherche des causes qui rendaient l'enseignement si long et si imparfait. Il vit bientôt qu'en l'absence du maître, il n'existait aucun moyen d'étude pour les élèves, n'y ayant dans ces temps barbares point d'instrument commode au moyen de quoi chacun pût régler les intonations de sa voix. Le monocorde, dès long-temps connu, n'avait servi jusque-là qu'à faire des recherches spéculatives sur les proportions de l'échelle des sons; Gui imagina d'en faire un régulateur du chant, et pour cela il en construisit un d'une forme simple, indiqua la manière d'en faire la division pour toutes les notes de l'échelle, et d'y placer des chevalets mobiles destinés à rendre sensibles leurs intonations; enfin son premier soin fut de rendre populaire l'usage de cet instrument qui permit aux élèves de faire des études particulières sur ce que le maître leur enseignait.

Ce moyen mécanique propre à donner de la justesse aux intonations de la voix, ne suffisait pourtant pas pour composer, à lui seul, une méthode de solmisation. Les lettres de la notation grégorienne représentaient bien aux yeux l'ordre dans lequel les sons étaient disposés dans l'échelle, et les signes qui répondaient à chacun, mais elles ne pouvaient pas plus que les notes de la musique moderne rappeler à la mémoire les intonations de ces sons. Or, le son le plus grave d'un chant étant trouvé par le monocorde, il y aurait eu trop de lenteur à chercher sur cet instrument toutes les autres notes de ce chant; Gui conseilla donc de prendre pour modèle une mélodie connue, *quelle qu'elle fût*, pourvu qu'on la sût bien, et de comparer les intonations des notes de cette mélodie avec celles des notes semblables du chant qu'on voulait apprendre. Bientôt ces comparaisons répétées devaient imprimer dans la mémoire le souvenir des intonations. Dans une lettre qu'il écrivait sur ce sujet à un moine de ses amis, il dit qu'il avait l'habitude de

se servir, dans l'école qu'il dirigeait, du chant de l'hymne de saint Jean-Baptiste ;

Ut queant laxis,
Resonare fibris
Mira gestorum,
Famuli tuorum
Solve polluti,
Labii reatum
Sancte Johannes.

Les enfans de chœur chantaient cet hymne au commencement et à la fin de la leçon qu'il leur donnait. Or, remarquez que dans la mélodie que Gui avait choisie pour ses élèves, l'intonation de la note s'élève d'un degré sur chacune des syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la;* les successeurs de ce moine en ont conclu qu'il avait voulu désigner par ces syllabes les notes de l'échelle, bien qu'il ne se soit servi de ces noms en aucun endroit des traités de musique qui nous restent de lui. (Voyez *Gui d'Arezzo* dans la Biographie.) Tel est toutefois l'empire des préjugés, que depuis huit cents ans l'usage de ces notes n'a point subi d'interruption, et que l'honneur d'une invention à laquelle Gui n'a point pensé lui est restée, tandis que personne n'a songé à revendiquer pour lui la gloire d'avoir inventé la méthode d'enseignement par l'analogie, qui lui appartient réellement, et qui naguère a été donnée comme une chose nouvelle par M. Jacotot, sous le nom d'*enseignement universel.*

Gui était destiné à nous fournir, sans le savoir, des noms qui sont devenus populaires, car, suivant l'opinion générale, ce serait de lui qu'on aurait pris celui de la *gamme,* parce qu'il aurait ajouté au-dessous de la note la plus grave du système de S. Grégoire, une note qu'il aurait désignée par le *gamma* des Grecs. Mais lui-même nous apprend qu'il n'est pas l'auteur de cette adjonction, car il dit dans le deuxième chapitre de son Traité de musique intitulé *Micrologue:* « *En premier lieu est placé le* Γ *grec ajouté par les modernes* [1]. Ce passage, et un autre dont le sens n'est pas moins clair [2], n'ont point empêché qu'on se soit obstiné à décerner au moine de Pompose la gloire d'avoir *inventé la gamme.* Les erreurs historiques une fois établies sont plus fortes que la vérité appuyée de toutes ses preuves.

[1] In primis ponatur Γ græcum a modernis adjunctum.
[2] Gamma græcum quidam ponunt ante primam litteram.

La méthode de chant ou de solmisation inventée par Gui d'Arezzo paraît avoir consisté uniquement dans l'usage du monocorde pour déterminer le son le plus grave d'un chant quelconque, et dans l'analogie, pour imprimer dans la mémoire l'intonation des sons. L'objet que s'était proposé l'auteur de cette méthode, comme il le dit en plusieurs endroits de ses ouvrages, était d'abréger le temps des études et de rendre l'instruction plus facile : comment croire, d'après cela, et surtout d'après la justesse d'esprit qu'on remarque dans ces idées fécondes en résultats, que Gui soit aussi l'auteur d'une autre méthode de solmisation qui fut mise en vogue peu de temps après lui, et qui fut une des erreurs les plus funestes introduites dans la musique [1] ? Je m'explique.

Vers le temps de Gui, mais vraisemblablement après lui, un musicien inconnu imagina de substituer à la division de l'échelle par tétracordes des Grecs, et à celle que Grégoire avait faite par octaves, conformément à la constitution des tons du chant de l'église, une autre division qui ne comprenait que six notes, et qui fut appelée, à cause de cela, *hexacorde*. Serait-ce parce que Gui d'Arezzo n'avait indiqué dans son exemple de l'hymne de saint Jean que six notes différentes, qu'on en a tiré la conclusion qu'il avait voulu réduire à l'hexacorde les formules de l'échelle musicale, et qu'il avait supprimé la septième note, si nécessaire pour arriver au complément de l'octave, après laquelle seulement les tons et les demi-tons se représentent dans un ordre régulier comme ils sont dans la première formule ? Cela est vraisemblable. Quoi qu'il en soit, il est certain que dans les écrits de Gui qui sont en manuscrit à la Bibliothèque

[1] J'ai moi-même contribué à répandre cette erreur par un article de la *Revue Musicale* (t. II, p. 385). Deux manuscrits des ouvrages de Gui, dont l'un a appartenu à l'abbé de Tersan, et dont l'autre est à la Bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles, enfin un troisième dont le savant de Murr a donné une notice, contiennent la main musicale attribuée à ce moine : or cette main est essentiellement liée au système de la solmisation par l'hexacorde, et j'ai été persuadé d'abord que l'opinion commune sur l'invention de ce système est fondée. Depuis lors, la lecture attentive des ouvrages connus de Gui d'Arezzo m'a fait voir qu'il ne s'y trouve pas un seul mot qui se rapporte au système dont il s'agit. Le manuscrit qui était autrefois à l'abbaye de Saint-Evroul, et qui, depuis lors a passé dans la bibliothèque d'Alençon, contient, d'après la notice donnée par Laborde, des écrits de ce moine que Gerbert n'a pas publiés ; mais sont-ils réellement de lui ? cela est douteux, car j'ai trouvé parmi les manuscrits du Musée Britannique et de l'université de Gand des ouvrages qui lui sont attribués et qui ne lui appartiennent pas.

royale de Paris, ni dans ceux qui ont été publiés par l'abbé Gerbert [1] on ne trouve aucune notion ni des noms de notes, ni de la division de l'échelle en hexacordes, ni des conséquences de ce bizarre et déraisonnable système. Les successeurs immédiats de ce moine, parmi les écrivains sur la musique tels que Bernon, Hermann Contract et Guillaume, abbé d'Hirschau, ne parlent pas plus de ce système; et Jean Cotton, qui paraît avoir vécu postérieurement à 1050, est le plus ancien auteur qui me semble en avoir parlé. A ce qu'il en dit, il ajoute que de son temps les Anglais, les Allemands et les Français étaient les seuls qui fissent usage du nom des notes *ut*, *ré*, *mi*, etc., [2], et que les Italiens avaient adopté d'autres syllabes. Cette assertion est d'autant plus singulière que dans les temps modernes les Allemands et les Anglais ne solfient que par les lettres, et que les Italiens ont conservé le système des hexacordes long-temps après qu'il eut été abandonné par tous les autres peuples.

Quel qu'ait été l'auteur du système de la division de l'échelle en hexacordes, et de la solmisation par ce système, il est certain qu'il introduisit dans l'art une des erreurs les plus singulières que l'histoire signale, et qu'à une méthode de chant simple et facile, il en substitua une autre hérissée de difficultés et d'embarras. Si tous les chants avaient été renfermés dans l'intervalle de six notes, la nouvelle méthode n'aurait pas eu d'inconvéniens; mais il n'en était pas ainsi, et souvent la mélodie descendait plus bas que la note la plus grave de l'hexacorde, ou s'élevait au-dessus de la plus haute. De là naissait la nécessité de changer souvent d'hexacorde, et de passer de l'un à l'autre plusieurs fois dans le cours d'un même chant. Ces changemens d'hexacordes furent appelés *muances*. Voici quel en était le mécanisme.

L'échelle des sons alors employés dans la musique s'étendait depuis le *sol* grave de la voix de basse, jusqu'au *mi* supérieur des voix de femme ou d'enfant, ce qui présentait une étendue de deux octaves et une sixte. On divisa cette étendue en sept hexacordes dont le premier commençait au *sol* grave,

[1] *Scriptores Ecclesiast. de Musica Sacra potissimum*, t. II.

[2] Voici le passage de Jean Cotton qui se rapporte à cette singularité : « Sex sunt « syllabæ, quas ad opus musicæ assumimus, diversæ quidem apud diversos: verum « Angli, Francigenæ, Alemanni *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Itali autem alias habent: « quas qui nosse desiderant stipulentur ab ipsis. » (Joh. Cottonis *Tract. de Musica*, c. 1, apud Gerberto, t. 2, p. 232.)

le second à *ut*, le troisième, à *fa*, le quatrième, à *sol* au-dessus de ce *fa*, le cinquième, à *ut* (octave supérieure), le sixième, à *fa* (octave supérieure), le septième, à *sol* aigu. Mais dans l'étendue de l'échelle divisée de cette manière, le septième son, que nous désignons aujourd'hui par la syllabe *si*, se présentait trois fois, tantôt à l'état de bémol, tantôt à celui de bécarre, suivant la nature des tons du plain-chant; or, dans le système des hexacordes, il n'y avait point de nom pour cette note, puisqu'on avait réduit les syllabes appellatives au nombre de six, c'est-à-dire, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. C'est l'absence de cette septième note qui causait tous les embarras de la solmisation par hexacordes, car pour remplir l'intervalle qu'elle laissait dans l'étendue de l'échelle, on n'imagina pas de meilleur moyen que de changer le nom des notes, suivant les circonstances, et d'appeler *ut* tantôt *sol*, tantôt *fa*, tantôt *ut*; en sorte que le premier hexacorde, qui commençait par *sol* grave, au lieu d'être solfié par les syllabes *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, l'était par *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; le deuxième, commençant par *ut*, était solfié par les mêmes syllabes; enfin, la troisième, qui commençait par *fa*, et dont les notes auraient dû être appelées, *fa*, *sol*, *la*, *si* bémol, *ut*, *ré*, était aussi solfié par les mêmes syllabes *ut*, *ré*, *mi*, etc.; et ainsi des autres. La conséquence inévitable d'un tel système est que chaque note avait trois noms dont il fallait l'appeler en solfiant, suivant les circonstances; car lorsqu'une mélodie sortait des bornes de l'hexacorde, il fallait, avant que cette sortie eût lieu, changer *ut* en *fa* ou en *sol*, *sol* en *ut* ou en *fa*, *fa* en *ut* ou en *sol*, et nommer les autres notes d'après ces changemens. La règle principale de ces nuances était qu'il fallait appeler les deux notes de demi ton qui se trouvent entre *mi*, *fa*, et *si*, *ut*, des noms de *mi-fa*, quand ces notes montaient, et de *fa-mi*, quand elles descendaient. Plusieurs fois de pareils changemens se présentaient dans le cours d'une mélodie, et de là résultait une incertitude sur le nom qu'il fallait attribuer aux notes, incertitude dont n'étaient pas toujours exemptés les chanteurs qui avaient acquis le plus d'habitude par la pratique.

Bien que les gammes d'hexacordes commençant par *sol*, par *ut* ou par *fa* se nommassent toutes trois *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, elles n'étaient point désignées de la même manière : chacune avait son nom particulier. Ainsi, la gamme qui commençait par *ut* ne contenait point le septième son que nous appelons *si*; on lui donnait à cause de cela le nom d'*hexacorde naturel*; la gamme qui commençait par *fa*, avait pour quatrième note le *si* bémol, et on l'appelait *hexacorde mol*; enfin, celle qui commençait par *sol* avait pour troisième note

le *si* bécarre : on lui donnait le nom d'*hexacorde dur*. De là vient qu'on rencontre souvent chez les anciens auteurs cette manière de s'exprimer : *chanter par nature, par bémol, par bécarre.*

Pour aider à reconnaître les notes dans la solmisation, on avait imaginé de représenter la position des vingt sons de l'échelle générale sur le bout des doigts et sur les phalanges d'une main gauche ouverte; on avait établi un certain nombre de règles concernant le passage d'une note à l'autre, suivant les divers cas, et cette main se plaçait comme un indicateur universel dans toutes les écoles, et dans tous les traités élémentaires de musique. On disait d'un homme qui connaissait bien toutes les règles des muances *qu'il savait sa main.*

Tel était ce système monstrueux de division de l'échelle musicale et de solmisation qui s'établit dans le cours du onzième siècle, et qui, malgré tous ses inconvéniens fut établi en peu de temps dans toute l'Europe avec un succès tel, que lorsqu'on voulut revenir à des principes plus naturels, une résistance très active fut opposée aux efforts des réformateurs, comme je le ferai voir plus loin. Ce n'est pas un des traits les moins singuliers de l'histoire de la musique, que celui du succès de cette bizarre et fausse méthode de solmisation ; car les difficultés qu'on a tant de fois signalées dans le système de la musique actuelle, difficultés qu'on a, ce me semble, exagérées, ne sont que des jeux d'enfant, en comparaison de celles qui sont inhérentes à la méthode des hexacordes.

MOYEN-AGE.

Continuation.

FORMATION D'UN SYSTÈME DE MUSIQUE MESURÉE.

J'ai dit, en parlant de la musique des Grecs que la mesure de cette musique n'avait point été conçue d'une manière abstraite et qu'elle n'était que le résultat d'un sentiment prosodique, et d'un besoin que le rhythme poétique avait fait naître. Absorbée par ce sentiment de prosodie et de rhythme, l'oreille des Grecs ne comprenait la mesure musicale que d'une manière accessoire, et que comme une dépendance immédiate de la poésie.

Conservée par saint Ambroise dans le chant de l'église, cette mesure rhythmique était néanmoins affaiblie par la perte de l'accent qui, bien moins sensible dans la langue latine que dans la grecque, s'anéantit de plus en plus

lorsque l'oreille des peuples de l'Italie eut contracté l'habitude d'entendre le dur langage des barbares du Nord ; langage dépourvu de cadence et surchargé de sons gutturaux. Telle fut la rapidité de la décadence du chant à cet égard, qu'à l'époque de la réforme du système musical par saint Grégoire, c'est-à-dire, environ deux cents ans après la mort d'Ambroise, il ne restait presque plus de traces de l'ancienne prosodie chantée, et que le réformateur put en faire disparaître le peu de ce qui en existait encore, sans offenser l'oreille de ses contemporains. L'égalité des temps musicaux s'établit si bien alors qu'il n'apparaît pas un signe de durée dans tout le chant noté des antiphonaires et des graduels qui sont parvenus jusqu'à nous, depuis le huitième siècle jusqu'à la fin du treizième. L'habitude était si bien établie à cet égard, que ce ne fut pas sans peine qu'on en revint au chant prosodié, que beaucoup de personnes éminentes dans l'église crurent qu'un chant de cette nature n'avait pas la dignité convenable au service divin, et que les chartreux s'obstinèrent même jusqu'à la suppression de leur ordre en France à le repousser et à chanter toutes les syllabes en notes égales.

Mais une question se présente : question importante, fondamentale à l'égard de la musique mesurée, et qui, par une singularité inexplicable, n'a fixé l'attention d'aucun des historiens de la musique, ou qui, du moins, n'a donné lieu à aucune recherche sérieuse. Cette question est celle-ci : *N'y a-t-il point eu au moyen-âge d'autre genre de musique que celui de l'église ?* c'est-à-dire, les peuples n'ont-ils eu de chants de guerre, d'amour, de joie ou de douleur qui ne fussent dépouillés de rhythme, comme les mélodies ecclésiastiques? S'il en était ainsi, ces peuples auraient été sans passions, ce qui n'est point admissible. J'ai dit que dans les temps des plus grandes calamités du monde occidental, la musique se réfugia dans l'église qui la sauva en la transformant. Mais les malheurs dont furent accablés les peuples des Gaules, de l'Espagne et de l'Italie furent adoucis après le septième siècle. L'esclavage régnait partout, mais on avait perdu le sentiment et l'amour de la liberté. Les serfs du Nord nous apprennent qu'il y a aussi des chants mesurés pour l'esclavage, et nous devons croire qu'avant qu'il y eût des troubadours et des trouvères, les Francs éprouvaient aussi le besoin de chanter leurs plaisirs ou leurs peines sur un ton plus animé que celui de la prière.

Mais qui me porte donc à parler ici d'une manière conjecturale, lorsque des monumens d'une autorité irrécusable viennent à mon secours ? ces monumens, il est vrai, sont restés jusqu'à ce jour dans un profond oubli et ne

paraissent pas, au premier aspect, avoir un rapport immédiat avec le sujet qui m'occupe en ce moment; mais je pense qu'il me suffira d'en faire une légère analyse pour démontrer leur importance, et pour faire voir qu'ils nous fournissent la preuve de l'existence d'une musique mesurée dès la première moitié du neuvième siècle.

Un manuscrit qui a appartenu autrefois à l'église Saint-Martial de Limoges, et qui se trouve maintenant à la Bibliothèque royale de Paris (sous le n° 1154), contient (fol. 136 v°) une chanson latine composée par Angelbert sur la bataille de Fontenai (en 842). J'ai parlé déjà de cette pièce qui est notée en notation saxonne, et qui a pour titre : *Versus de bella qui fuit acta Fontanete* [1]. Je crois qu'on ne verra pas sans intérêt les premiers couplets de cette chanson, le plus ancien monument authentique de la musique mesurée et de la poésie chantée du moyen-âge. (On en trouvera la musique avec la traduction notée à la planche *d*.)

Aurora cum primo mane
Tetram noctem dividens
Sabbatum non illud fuit.
Sed Saturni dolium
De fraterna rupta pace
Gaudet Dæmon impius.

Bella clamant hinc et inde,
Pugna gravis oritur,
Frater fratri mortem parat.
Nepoti avunculus
Filius nec patri suo
Exhibet quod meruit.

Le rhythme de ces vers est celui du iambique pur, qui, par la disposition alternative de ses longues et de ses brèves, correspond exactement à la mesure ternaire de la musique. La mélodie de la chanson d'Angelbert ne peut donc être traduite en notation moderne que dans la mesure à trois temps. Remarquez aussi que par un artifice de la poésie, le repos final de la phrase se pré-

[1] L'abbé Le Bœuf a publié les vers de cette chanson dans son *Recueil de plusieurs écrits pour servir d'éclaircissement à l'histoire de France et de supplément à la notice des Gaules* (t. 1, p. 164), mais il n'a pu en déchiffrer la musique, et il n'a pas compris l'importance de ce monument sous le rapport de l'histoire de l'art.

sente de trois vers en trois vers. Ce genre de disposition rhythmique a été considéré long-temps après comme une nouveauté.

L'exemple qu'on vient de voir d'une mélodie rhythmée par la poésie n'est pas le seul qui se trouve dans le manuscrit d'où je l'ai tiré ; on y voit aussi une lamentation sur la mort de Charles-le-Chauve (*Planctus Karoli*) composée dans le neuvième siècle et notée à la manière saxonne, morceau singulier dont l'existence a été ignorée de tous les historiens ; la complainte de l'abbé Hugues, du même temps et aussi notée ; la chanson de Godescalch, la complainte de Lazare, par Paulin, la chanson du duc Henri, par le même, et, ce qui est peut-être d'un intérêt historique plus vif encore, on y trouve aussi la mélodie notée des vers anapestes qui sont au premier livre de la consolation philosophique de Boèce :

O stelliferi conditor orbis,
Etc.

et le chant de la septième ode du quatrième livre du même ouvrage :

Bella quis quinis operatus annis
Ultor Atrides, etc.

Qui sait si la mélodie mesurée du premier de ces morceaux où le ministre de Théodoric déplorait dans sa prison les misères de la condition humaine, n'est pas celle qu'il composa lui-même, et si nous n'avons pas dans ces chants de précieuses reliques de la musique de l'Italie, sous la domination des Goths ? Quoi qu'il en puisse être, tous les morceaux que je viens de citer, ainsi qu'une chanson érotique en langue latine et notée, qui se trouve dans un autre manuscrit de Saint-Martial de Limoges (n° 1118 de la Bibliothèque royale de Paris), fournissent des preuves irrécusables de l'existence aux neuvième et dixième siècles d'un chant mesuré, rhythmé, et vraisemblablement populaire, qui était essentiellement différent du chant égal de l'église [1].

Si une opinion contraire à l'existence d'une telle musique dans ces temps réculés s'est établie parmi tous les historiens de la musique, c'est que ne trouvant dans tous les traités de musique antérieurs au douzième siècle que des ouvrages relatifs au chant ecclésiastique, ils n'ont pu soupçonner qu'il y avait un autre

[1] Tous ces morceaux curieux et inconnus seront publiés dans mon Histoire générale de la musique, avec la notation saxonne et les traductions en notes modernes.

genre de musique dont on n'avait pas parlé. Tout ce que Gerbert a rassemblé d'ouvrages de ce genre pour les deux premiers volumes de sa collection a été fait par des moines ou des abbés qui, par état, ne pouvaient écrire que sur le plain-chant. Qu'est-il arrivé de là? C'est qu'on a mis en doute l'identité d'un auteur qui a parlé de la musique mesurée à une époque où tous les autres ne traitaient que de la *musique-plaine*. Cet auteur est Francon de Cologne [1], qui fut écolâtre de Liége, qui écrivait déjà en 1055, et qui vivait encore en 1083. MM. Kiesewetter et de Winterfeld ne croient pas que l'écolâtre de Liége fût le même que l'auteur des plus anciens traités de la musique mesurée et de l'harmonie régulière qui sont parvenus jusqu'à nous : c'était aussi l'opinion de Perne, qui croyait que Francon de Cologne avait dû écrire à la fin du douzième siècle ou au commencement du suivant. Ses notes prouvent qu'ainsi que MM. de Winterfeld et Kiesewetter, il pensait qu'il était impossible que dans le court espace écoulé depuis la date des ouvrages de Gui d'Arezzo, le système de musique mesurée exposé par Francon eût pu s'établir ; car celui-ci ne s'en donne pas pour l'inventeur, et en parle comme d'une chose connue avant lui.

Elle l'était en effet, et depuis long-temps, car la base du système de la musique mesurée ne se trouve pas dans la forme de la notation, mais dans la division du temps. Or, on vient de voir que si le temps ne se divisait que d'une manière égale et absolue dans le chant ecclésiastique, il n'en était pas de même dans le chant mondain, et qu'un des caractères mélodiques de celui-ci consistait dans le rapport des modifications de la durée. Quant à la manière de représenter ces modifications par des signes, elle a pu être d'espèce diverse au moyen-âge, antérieurement au temps où Francon et Gui, lui-même, ont écrit. Que si l'on eût réfléchi sur les exemples d'une musique instrumentale des Cambro-Bretons, fournis par Burney et Walker, musique antérieure au onzième siècle, on se serait convaincu que toutes les divisions du temps musical étaient déjà connues, pratiquées et représentées par des signes avant que Francon écrivît. Indiquer avec précision l'époque où les modifications de la notation lombarde appliquées à la musique mondaine ont donné lieu au système de notation mesurée qui a été exposé par Francon, serait impossible, en l'absence de documens authentiques ; cependant il me

[1] Voyez ce nom dans la Biographie.

paraît vraisemblable que cette transformation s'est faite au plus tard vers la seconde moitié du dixième siècle, dans quelque école particulière de l'Allemagne, et que de là elle s'est répandue en Europe avec d'autant plus de lenteur et de difficulté, que la plupart des écoles de musique avaient pour objet le chant de l'église, où la diversité des valeurs de temps n'était pas admise. Il ne faut pas oublier, dans l'examen de ce qui concerne la notation, qu'on ne peut établir pour le moyen-âge de règle générale d'après le contenu d'un traité de l'art, ou l'âge d'un manuscrit; car, ainsi que je l'ai dit, dans ce temps où les communications étaient difficiles, il y avait autant de systèmes que d'écoles; là on était dans une voie d'avancement; ailleurs on semblait ignorer tout ce qui s'était fait depuis plus de cent ans. Et, pour parler d'un fait des plus remarquables parmi ceux qui s'offrent à ma mémoire, n'est-il pas singulier qu'au moment où la notation lombarde, modifiée par les lignes, était en usage dans une grande partie de l'Italie, Gui d'Arezzo semble n'en avoir pas connu d'autre que celle du pape Grégoire, appliquée au même système de lignes qui ne lui était d'aucune utilité?

On ne s'est pas aperçu qu'en rapprochant de nous l'époque où le système de la musique mesurée a été formé, on n'a fait que déplacer la difficulté. Avant que j'eusse fait connaître les compositions régulières à trois voix d'Adam de Le Hale, trouvère du treizième siècle (voyez ce nom dans la Biographie), et des maîtres italiens du quatorzième, lorsqu'on ne connaissait enfin presqu'aucune production de ce genre, antérieure à 1450, il était permis de croire que le système de la notation mesurée ne s'était établi qu'à une époque rapprochée de cette dernière : mais comment croire que si ce système n'avait pris naissance que vers la fin du douzième siècle, ou au commencement du treizième, il y eût déjà en 1250 des musiciens qui écrivaient des chansons en langue vulgaire à trois voix, bien supérieures, sous le rapport de l'art de lier les diverses valeurs de notes, à l'état des connaissances indiqué dans les écrits de Francon? La difficulté de concilier ces faits deviendra bien plus grande encore, lorsque je ferai connaître dans mon Histoire générale de la musique le contenu de deux manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris, dont l'un, daté de l'année 1187, contient deux traités des règles du *déchant* (harmonie ou contrepoint) alors en usage, partie en langue romane, partie en latin, avec trois morceaux à deux et à trois voix, et dont l'autre renferme un grand nombre de motets singuliers à deux voix, où l'une chante les paroles et l'air d'une chanson française, tandis que l'autre l'accompagne sur des paroles latines de

l'antiphonaire ou du graduel. Je publierai aussi des extraits d'un autre manuscrit fort important qui a appartenu à l'abbé de Tersan, et dont l'original et la copie, faite par Perne, sont aujourd'hui dans ma bibliothèque. Ce traité de musique, daté de 1226, contient toutes les règles de la musique mesurée, des motets et des chansons françaises à trois voix. Tous ces monumens et beaucoup d'autres que j'ai découverts, et que je ferai connaître, établissent d'une manière certaine la progression de la musique mesurée et de l'art d'écrire à plusieurs voix, depuis le onzième siècle jusqu'au milieu du quinzième, où la lumière commence à luire pour tous les historiens de la musique.

Résumant tout ce qui précède, je dirai donc que dès 850, et probablement auparavant, il existait une musique mesurée et rhythmée à l'usage du peuple et des gens du monde, tandis que le chant de l'église était dépourvu de rhythme et de mesure; que ces deux genres de musique se sont distingués par là jusqu'au douzième siècle; que par l'effet de cette différence, les progrès de l'art d'écrire en harmonie à plusieurs voix étaient déjà sensibles dans la musique mondaine, lorsque la musique d'église en était encore à la rude diaphonie à notes égales et en accords sans liaisons; et conséquemment qu'on n'est point fondé à nier l'existence de l'une à cause de l'état peu avancé de l'autre. Enfin, je dirai que de ce que Gui d'Arezzo n'a parlé ni des proportions de la mesure musicale, ni de l'art d'enchaîner les voix dans l'harmonie des sons simultanés, il ne faut pas conclure que Francon, le plus ancien auteur qui a traité de ces choses, et dont les ouvrages sont parvenus jusqu'à nous, a vécu long-temps après lui. Ce Francon, écolâtre de Liége, est bien le même que *Francon de Cologne :* c'est lui que Trithême appelle *Theutonicus*, et ses livres concernant la musique mesurée et le déchant ont été certainement écrits dans l'intervalle de 1050 à 1080. Il n'y a rien de solide à objecter contre l'évidence de ces faits.

Après cette discussion, trop longue peut-être pour les proportions du résumé de l'histoire de la musique, mais nécessaire par l'importance de son objet, j'arrive à l'exposé succinct du système de musique mesurée que nous a fait connaître Francon.

Cet auteur a écrit son ouvrage *pour qu'il servît*, dit-il, *d'instruction complète à l'usage des copistes* [1]. Il se proposait de recueillir ce que d'autres avaient dit de bon et d'utile sur la musique mesurée, de corriger leurs erreurs, et de

[1] Omnium notatorum ipsius mensurabilis musicæ perfectissimam instructionem.

prouver la nécessité de ce qu'il avait inventé [1]. Ainsi, son livre marque un temps de progrès et non de création absolue.

La définition donnée par Francon de la musique mesurée est celle-ci : « *La musique* mesurable *est le chant divisé dans le temps par des longues et des brèves* [2]. C'est d'abord, comme on le voit, la notion de la mesure musicale telle que la concevaient les Grecs et les Romains ; c'est celle qu'on aperçoit dans les morceaux de mélodie mesurée et rhythmée du neuvième siècle que j'ai citées précédemment ; cependant, un peu plus loin (chapitre 4e), Francon fait connaître trois figures simples et principales de la division du temps : ces figures sont celles de la longue, de la brève et de la semi-brève, ou moitié de la brève, quantité inconnue aux peuples de l'antiquité grecque et latine. De plus, la longue peut être doublée, ou réduite à la moitié de sa valeur, ou augmentée d'un tiers par l'adjonction d'un point qui se place après la note, et qu'on appelle *point de perfection*. Le système de la division du temps en valeurs binaires, appelées *imparfaites*, et en valeurs ternaires ou *parfaites* ; les combinaisons des trois sortes de durées, et les diversités de valeurs qui distinguent les signes, par suite de ces combinaisons, remplissent la plus grande partie de l'ouvrage de Francon. Toutes ces choses démontrent une transformation totale du sentiment de la mesure et du rhythme des anciens en celui d'une mesure musicale absolue, indépendante de toute condition de quantité poétique. Cette transformation a été, sans nul doute, accomplie dans l'intervalle de 850 à 1050. Elle fut radicale, et elle exerça sur les progrès de l'harmonie et de la mélodie une influence très active.

La forme des notes de diverses valeurs du temps de Francon n'était pas ronde comme celle des notes de la musique moderne [3] ; la longue et la brève étaient carrées ; la première avait une queue verticale ; l'autre n'en avait pas. La semi-brève était en forme de losange, sans queue. Ces figures de notes ne sont, comme je l'ai dit précédemment, que le résultat de modifications suc-

[1] Proponimus ergo ipsam mensurabilem musicam sub compendio declarare ; bene dicta aliorum non recusabimus interponere, errores quoque destruere et fugare ; et si quid novi a nobis inventum fuerit, bonis rationibus sustinere et probare.

[2] Mensurabilis musica est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus.

[3] On a trouvé dans les manuscrits quelques rares exemples d'une notation en points ronds qui se plaçaient sur des lignes, et non dans les intervalles de ces lignes ; mais cette notation, particulière à quelque auteur inconnu, n'a jamais été généralement admise.

cessives de la notation lombarde. On retrouve aussi des traces de cette origine dans les ligatures ou liaisons de notes par des signes de notation collective qui furent conservés jusqu'au dix-septième siècle, et qui sont un des traits caractéristiques des notations saxonne et lombarde. Dans les plus anciens exemples de ces ligatures de musique mesurée, les formes primitives sont conservées; mais le besoin de varier les valeurs dans les diverses combinaisons de ces durées, a donné lieu à des modifications successives qui ont fait oublier la source de ces ligatures, comme on a oublié celle de toutes les autres parties de la notation.

Jusqu'à la fin du treizième siècle, il n'y eut dans la musique mesurée que les combinaisons de la longue, de la brève et de la semi-brève; on y ajouta ensuite une quatrième valeur qui représentait la moitié ou le tiers de la durée de la semi-brève, suivant les circonstances : on l'appela *minime*. Sa figure était celle d'une semi-brève à laquelle on ajoutait une queue. L'addition de cette queue était faite d'après un principe différent de celui qui en avait fait donner une à la longue, car dans celle-ci la queue était un signe d'augmentation de la valeur de la note carrée, et dans la minime, elle était un signe de diminution de la note losange. Dans la musique moderne, une seule note a reçu l'addition de la queue pour en diminuer la valeur : cette note est la ronde, qui se transforme en blanche. A la minime, qui était la plus petite des valeurs de notes, fut ajoutée la *maxime* dans le quatorzième siècle. Celle-ci était la plus considérable de toutes les valeurs, car elle avait la durée de deux ou de trois longues, suivant les circonstances.

La mesure ternaire fut considérée comme la plus parfaite dès l'origine de la musique mesurée, et les valeurs qui entraient dans sa composition furent combinées d'après le même système. Ainsi chaque figure de note était ou parfaite ou imparfaite. Si la maxime était parfaite, elle valait trois longues; elle n'en valait que deux si elle était imparfaite. La longue pouvait être imparfaite lorsque la maxime était parfaite, et réciproquement; cela était de peu d'importance, car le nombre de longues qui correspondait à la valeur de la maxime était invariablement fixé par la nature de celle-ci. La longue parfaite valait trois brèves; l'imparfaite n'en valait que deux. Si la longue était parfaite, la maxime valait neuf brèves; elle n'en valait que six si la longue était imparfaite. La maxime s'appelait *mode majeur parfait* si elle valait trois longues; *mode majeur imparfait*, si elle n'en valait que deux. La longue parfaite s'appelait *mode mineur parfait;* la longue imparfaite, *mode mineur imparfait*

La brève parfaite valait trois semi-brèves ; l'imparfaite n'en valait que deux. On appelait la première, *temps parfait*, et l'autre, *temps imparfait*. Quand la brève était parfaite, la longue parfaite valait neuf semi-brèves, et la maxime parfaite en valait vingt-sept. La valeur de la longue et de la maxime diminuait d'un tiers à l'égard de la semi-brève quand la brève était imparfaite.

La semi-brève parfaite valait trois minimes ; elle n'en valait que deux si elle était imparfaite. La première était appelée *prolation majeure* ou *parfaite*, l'autre, *prolation mineure* ou *imparfaite*.

On indiquait la perfection ou l'imperfection du mode, du temps, et de la prolation par des signes qui se plaçaient au commencement ou dans le cours des morceaux de musique. Quelquefois la perfection ou l'imperfection accidentelle des notes était marquée par leur couleur ; cela avait lieu lorsque les règles ordinaires de la notation étaient insuffisantes pour faire reconnaître la nature des figures de notes, particulièrement dans les liaisons. Alors les notes peintes en noir étaient toutes du mode parfait, et les rouges ou les noires vides à leur centre étaient du mode imparfait. Il en était de même à l'égard du temps et de la prolation.

Il y a bien de la complication dans un tel système de notation mesurée, mais ce n'est rien encore, car les règles générales qui viennent d'être indiquées étaient modifiées par une multitude de cas particuliers, où telle note qui semblait devoir être parfaite par sa nature, était rendue imparfaite par les combinaisons de notes qui la précédaient ou la suivaient, et réciproquement. Tel était l'embarras qui résultait de tous ces cas d'exception, que les chanteurs n'étaient pas les seuls qui s'y trompassent ; les compositeurs eux-mêmes tombaient souvent, à cet égard, dans de graves erreurs, qui sont relevées avec aigreur dans plusieurs traités de musique du quinzième et du seizième siècle.

Tant de difficultés ne parurent pas assez grandes aux musiciens de ce temps ; car ils imaginèrent d'écrire chaque partie de voix ou d'instrument de leurs compositions dans des systèmes différens, de telle façon que les notes en apparence les plus longues devaient être souvent exécutées rapidement, tandis que d'autres notes, qui semblaient avoir peu de valeur, représentaient, au contraire, des durées beaucoup plus considérables. Ce système s'appela celui des proportions. Un ancien auteur, Gafori ou Gaforio (voy. ce nom dans la Biographie) a donné des exemples de plus de cent manières dont ces proportions pouvaient s'établir, et sa table n'est pas complète.

Il semblait que tous ces écrivains de musique se fussent proposé de rendre leurs ouvrages inexécutables. Singularité d'autant plus remarquable, qu'il était impossible qu'ils notassent ainsi leurs compositions, lorsqu'ils les écrivaient. Ils se servaient alors de la *tablature*, manière simple de les écrire en partition ; et ce n'était qu'après avoir fini ce travail, qu'ils se mettaient l'esprit à la torture afin de trouver des combinaisons mystérieuses de notation pour chaque voix. On croyait avoir atteint le comble de la perfection quand on était parvenu à rendre douteuse la valeur de la plupart des notes, et conséquemment à nuire à la bonté de l'exécution. Je ne me souviens pas qu'aucun historien de la musique ait signalé cette bizarre aberration d'esprit, bien digne de remarque cependant.

Dans les dernières années du seizième siècle, des hommes de génie commencèrent à comprendre combien était ridicule un tel système de notation et combien il était contraire aux intérêts de l'art, ils ne purent substituer tout à coup un système nouveau de notation mesurée à celui qui était en usage, parce que les habitudes des musiciens leur opposaient d'insurmontables obstacles ; mais ils renoncèrent aux combinaisons les plus difficiles et les moins raisonnables. Insensiblement le système se modifia, et l'on en vint par degrés à une réforme complète [1].

Dès la fin du quinzième siècle, il paraît qu'un système de notation particulière pour la musique d'orgue avait été imaginé en Allemagne. L'obligation d'écrire une multitude d'ornemens d'un mouvement rapide ne permettait pas de faire usage de la notation ordinaire pour cet instrument, pour le clavecin, le clavicorde et l'épinette. Deux systèmes furent inventés pour satisfaire à un besoin généralement senti : l'un fut composé de notes rondes, blanches ou noires qu'on écrivait comme dans une espèce de partition sur des portées de six, de sept ou de huit lignes ; l'autre système, qu'on appelait *la tablature*, était formé de lettres surmontées de signes de durée. L'un et l'autre furent employés concurremment pendant le seizième siècle ; mais celui des notes finit par dominer, et ce fut lui qui, se mêlant à l'ancien système de notation mesurée, finit par le modifier, et par amener cette notation à l'état où elle est maintenant.

[1] L'exposé de toutes les parties de l'ancien système de notation mesurée serait trop long pour trouver place ici ; j'en donnerai une analyse détaillée dans mon Histoire générale de la musique.

MOYEN-AGE.

Continuation.

MÉLODIE. CONTREPOINT.

Quand le moment fut venu où le besoin d'une harmonie plus douce que la diaphonie ou l'*organum* se fit sentir, on commença par mêler ensemble des intervalles de nature différente, au lieu d'avoir des suites non interrompues d'intervalles semblables; mais l'habitude qu'on avait d'entendre l'*organum* fut cause de la difficulté qu'on éprouva long-temps à éviter les successions immédiates de quintes ascendantes ou descendantes, dont l'effet désagréable résulte de la sensation qui se manifeste à l'oreille de tons différens sans liaison. Avant le quinzième siècle, ces successions vicieuses ne disparurent pas entièrement de l'harmonie, mais elles devinrent de plus en plus rares.

L'harmonie formée de successions d'intervalles divers paraît avoir reçu, dès le commencement du onzième siècle, le nom de *discantus*, en vieux français, *déchant*. Francon de Cologne est le plus ancien auteur chez qui ce mot se rencontre; mais les exemples qu'il en donne et qui ont été publiés par l'abbé Gerbert sont inintelligibles, à cause des fautes qui ont été faites par le copiste dans le manuscrit dont on s'est servi pour l'impression de l'ouvrage. Quant à l'exemple publié par Burney, d'après un manuscrit qui est en Angleterre, il y a lieu de croire qu'il a été écrit long-temps après Francon, car la succession des intervalles dans ce morceau n'est point conforme aux règles du déchant données par lui-même. Il est regrettable qu'un beau manuscrit des deux ouvrages de cet auteur, qui se trouvait autrefois à l'abbaye de Lire, en Normandie, ait disparu depuis la révolution française de 1789: il aurait vraisemblablement fourni les moyens de restituer ces passages importans de l'ouvrage de Francon à leur état primitif. Heureusement nous pouvons nous former une opinion juste des premiers temps de l'art d'écrire l'harmonie, par un morceau de chant à deux parties qui se trouve dans un manuscrit du onzième siècle à la Bibliothèque royale de Paris (in-4°, n° 1139, pag. 78). Ce morceau, écrit en notation lombarde, a été inconnu à tous les historiens de la musique; c'est le plus ancien spécimen authentique d'une harmonie quelque peu régulière. Je regrette que les bornes de ce résumé ne me permettent pas d'en donner le fac-simile, avec sa traduction en notes modernes, et les analyses qu'il mé-

rite[1]. Je dirai pourtant qu'on y voit les parties se mouvoir par mouvement contraire, et passer de la quinte à l'octave, de la tierce à la quarte, de l'unisson à la tierce, etc. L'existence d'un commencement d'art d'écrire y est évident. Depuis l'époque où ce morceau a été écrit jusqu'à ce jour, les monumens progressifs de cet art, appartenant à des époques assez rapprochées, sont parvenus jusqu'à nous; mais la plupart de ces monumens n'ont point été connus des historiens de la musique, qui se sont trop pressés de dire qu'il existait une immense lacune dans l'histoire de l'harmonie. On a prétendu que cette lacune s'étendait depuis le douzième siècle jusqu'au quinzième; mais déjà j'ai publié (dans la *Revue musicale*) une chanson française à trois voix composée vers 1270, et tirée d'un recueil qui contient plusieurs morceaux du même genre; j'ai fait connaître les noms de plusieurs musiciens italiens du quatorzième siècle, et j'ai donné une composition à trois voix du plus célèbre d'entre eux, avec la traduction en notes modernes; enfin j'ai publié un rondeau à trois voix d'un musicien français qui écrivit sous les règnes de Philippe-le-Bel ou de Philippe-le-Long, c'est-à-dire depuis 1314 jusqu'en 1320, et le manuscrit d'où j'ai tiré cette pièce en contient beaucoup d'autres latines et françaises. D'autres manuscrits de l'ancien couvent de Saint-Victor de Paris, m'ont fourni des morceaux de deux et trois voix de la fin du douzième siècle, et du commencement du treizième; le traité de musique du treizième siècle, de la bibliothèque de l'abbé de Tersan, dont l'original et la copie sont maintenant dans la mienne, contient des motets et des chansons à trois voix; un autre traité manuscrit du quatorzième siècle qui a appartenu à M. Roquefort m'a fourni des chansons et des canons à deux et à trois voix; enfin les œuvres manuscrites du poète-musicien Guillaume de Machault renferment des ballades, des motets, des rondeaux et une messe à quatre voix qui a été chantée au sacre de Charles V, roi de France. Qu'on joigne à cela un manuscrit qui appartient à M. Guilbert de Pixérécourt et qui contient une collection de pièces de différens genres de Guillaume Dufay, de Binchois, de Busnois, de Firmin-Caron, et d'autres musiciens qui vécurent vers la fin du quatorzième siècle ou au commencement du quinzième; des fragmens de messes du même Dufay (à quatre voix), d'Éloy, et d'autres qui ont été publiés par M. Kiesewetter, les traités de musique de Marchetto de Padoue, un manuscrit précieux de Philippe de Vitry qu'on a cru perdu et que j'ai re-

[1] On trouvera tout cela dans mon Histoire générale de la musique.

trouvé, un ouvrage important de Jean de Muris sur le contrepoint, qui n'a point été publié, le manuscrit complet des œuvres de Tinctoris, que je possède, et qui, important sous le rapport de la didactique, ne l'est pas moins par la multitude de fragmens qu'il renferme de compositions écrites depuis le commencement du quinzième siècle jusqu'en 1474, et beaucoup d'autres sources de renseignemens authentiques qui ont été inconnues ou qu'on a négligées, on aura une idée de la facilité qu'il y a de connaître quels furent les progrès de l'harmonie depuis l'origine de cet art jusqu'à ce quinzième siècle qu'on a considéré comme le commencement de nos connaissances positives sur l'ancienne composition à plusieurs parties.

Si l'on veut faire une analyse rapide des développemens de l'art d'écrire en harmonie pour plusieurs voix, on trouvera que chaque époque peut se désigner par les caractères suivans.

Onzième siècle : 1° La composition de la mélodie paraît être indépendante de l'harmonie. Elle se manifeste par des chansons populaires en langue vulgaire ou latine [1], ou par des chants d'hymnes, de répons et d'antiennes sur

[1] La Ravallière nie l'existence des chansons en langue romane avant le douzième siècle : *Je n'en ai rencontré aucune*, dit-il (*Poésies du roi de Navarre*, t. I, p. 206), *et tout ce qu'on a dit sur ce sujet est sans fondement*. J'ai déjà fait remarquer que c'est assez mal raisonner que de nier l'existence d'une chose parce qu'on ne l'a pas trouvée : les découvertes relatives à l'histoire de la musique qui ont été faites depuis dix ans sont de nature à nous mettre à l'abri de conclusions de ce genre. Ce qu'on n'a pas trouvé jusqu'à ce jour, on pourra le rencontrer plus tard. L'auteur de l'article *Abailard*, de la *Biographie universelle*, partage l'avis de La Ravallière et assure que le rhythme de la langue française, alors au berceau, se prêtait peu à la douceur du chant. S'il fallait absolument que les langues fussent douces pour être chantées, on n'aurait jamais mis de mélodie sur l'ancienne poésie des Cambro-Bretons et des Irlandais.

Les auteurs de l'Histoire littéraire de la France ont rassemblé quelques passages qui démontrent que dès le onzième siècle les jeunes filles entonnaient, après les offices, des chansons en langue vulgaire, qui étaient chantées à la suite des processions, et lorsque ces mêmes processions s'arrêtaient pour prendre quelque repos (*a*). On a une autre preuve de l'union du chant aux paroles de la langue romane dans les *Épîtres farcies*, qui se chantaient à la messe dans un mélange de latin et de langue vulgaire (*b*).

Au reste, il existe des preuves incontestables de l'existence des chansons en langue romane, non seulement dans le onzième siècle, mais près de cent ans auparavant : si

(*a*) *Hist. littér. de la France*, t. VII. Préf., p. LJ.
(*b*) V. le Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique de l'abbé Lebœuf, p. 115 et suiv.

des paroles latines. Les chansons à voix seule, en vieux français, commencent à se répandre. C'est un trait caractéristique de cette époque que la composition de la musique se divise en deux parties distinctes, savoir : l'invention du chant qui paraît avoir été toujours dévolue au poète, et l'harmonisation de la mélodie qui se faisait après coup par un musicien. On verra plus loin quelles furent les conséquences de cette division introduite dans l'art d'écrire la musique. Il est singulier qu'une chose de cette importance n'ait été remarquée par aucun historien de la musique.

2° L'harmonie n'est qu'à deux voix. Les successions de quintes sont fréquentes : il y a plus rarement des mouvemens d'unisson ; l'octave se résout habituellement sur la tierce par mouvement contraire ; la sixte n'est point employée, les successions de quartes ont lieu quelquefois en descendant : on n'en trouve pas d'ascendantes.

Un seul nom de compositeur de mélodies appartenant à cette époque est parvenu jusqu'à nous : c'est celui d'Abailard. On ne connaît jusqu'à ce jour aucun des déchanteurs ou harmonisateurs de mélodies du même temps. Les

La Ravallière ne les avait pas trouvées, c'est qu'il n'avait pas bien cherché. Dans le neuvième chapitre du Traité du chant mesuré de Francon, il y a deux passages notés de chansons de cette espèce, avec les paroles (*a*). Le manuscrit de St.-Martial de Limoges (Bibl. royale de Paris, n° 1139) contient un sixain en langue vulgaire, qui faisait partie de l'office de St.-Martial (fol. 44), une hymne notée dont les couplets sont alternativement en latin et en langue romane (fol. 48), et une hymne à la Vierge Marie, également notée, qui est tout entière en langue vulgaire. Tous ces morceaux sont du dixième siècle.

A l'égard d'Abailard, il se peut qu'il ait écrit toutes ses chansons en langue latine, mais il en avait certainement composé les mélodies, car Héloïse le dit positivement dans une de ses lettres adressées à son malheureux époux : « Parmi les qualités qui « brillaient en vous (lui dit-elle), il y en avait deux qui me touchaient plus que les « autres, savoir les grâces de votre poésie et la douceur de votre chant : toute autre « femme n'en aurait pas été moins touchée. Lorsque, pour vous délasser de vos exer- « cices philosophiques, vous composiez en mesure simple ou en rime des poésies amou- « reuses, tout le monde voulait les chanter, à cause de la douceur de votre expression « *et de celle de votre chant. Les plus insensibles aux charmes de la mélodie ne* « *pouvaient vous refuser leur admiration.* » Cette mélodie, dont parle Héloïse était certainement dépouillée d'harmonie, comme tout ce que les poètes-musiciens des douzième et treizième siècles ont écrit. Le chant était ensuite harmonisé par d'autres musiciens de profession qu'on appelait *déchanteurs*.

(*a*) *Apud Gerb. Script. eccles. de Musicâ*, t. III, p. 9.

monumens de cette harmonisation sont en petit nombre ; les seuls qui me sont connus sont ceux qui se trouvent dans l'ouvrage de Francon, et le morceau à deux voix du manuscrit n° 1139 de la Bibliothèque royale de Paris. Le traité du chant mesuré et des règles du déchant ou de l'harmonisation composé par Francon, est le seul ouvrage de ce genre qui soit connu.

Douzième siècle. L'invention du chant des vers continue à être dans les attributions des poètes, à qui l'on donne à cause de cela le nom de *trouvères*, tandis que celui de *déchanteurs* est toujours donné aux musiciens harmonisateurs. Dans ce siècle, la poésie en langue vulgaire se perfectionne, et la composition des chansons acquiert, sous les rapports poétique et mélodique, une importance qui fixe l'attention générale, aux dépens des progrès du déchant. Ici se présente une des époques les plus remarquables de l'histoire de la musique européenne : elle m'oblige à entrer dans quelques développemens indispensables.

L'ignorance et l'abrutissement des populations de l'Europe occidentale étaient parvenus au dernier degré vers le commencement du douzième siècle : un sommeil de mort s'était emparé des esclaves et de leurs oppresseurs ; les moines seuls semblaient avoir conservé quelque activité dans l'intelligence. Tout à coup les prédications de S. Bernard retentissent au milieu de ce morne silence. Ardent, impétueux, fort de son éloquence et de son génie prophétique, il appelle au combat tous les hommes en état de porter les armes, et les pousse à la délivrance du tombeau de Jésus-Christ et des chrétiens d'Orient, tombés sous la domination du fanatisme musulman. Alors, il y eut un but marqué dans la vie de tous ces hommes naguère condamnés à une inutile végétation. Pour quelques uns, le désir d'acquérir de la gloire ; pour le plus grand nombre, l'espoir de briser un joug insupportable et de faire du butin ; pour tous, la certitude du salut : voilà ce qui fit sortir d'un insipide repos des multitudes innombrables et les précipita sur l'Orient. Ce n'était pas seulement des hommes de guerre qui s'éloignaient des villes et des châteaux pour aller à la Terre-Sainte dans ces croisades, c'étaient aussi des oisifs de toute espèce, des poètes, des musiciens qui croyaient ne faire qu'un dévot et joyeux pélerinage. Ces derniers ne se doutaient pas qu'ils allaient chercher en Asie des formes nouvelles pour leur art.

Ce fut pourtant ce qui arriva. On a vu dans l'aperçu historique de la musique des Orientaux que l'exécution des mélodies de tous ces peuples est surchargée d'ornemens qu'on désigne par les noms de *trilles*, de *groupes*, d'*ap-*

pogiatures, etc. ; or, il n'existait rien de semblable dans les mélodies de l'Europe, avant le douzième siècle. Les poètes-musiciens ou trouvères et les ménestrels qui se croisèrent paraissent avoir été séduits par cette nouveauté qui n'avait jamais frappé leur oreille, au moins avec tant de profusion [1]. Leur chant se modifia bientôt sur ce modèle, et pénétrant en Allemagne, en France, en Italie, y devint un objet d'enthousiasme. Les poètes-chansonniers ou trouvères se multiplièrent dans toute l'Europe pendant les douzième et treizième siècles, et les plus grands seigneurs crurent s'honorer en cultivant l'art de composer les vers et la mélodie d'une multitude de chansons qui nous ont été conservés dans les manuscrits. L'Allemagne eut des *maîtres-chanteurs* qui furent recherchés dans toutes les cours. L'Italie fut moins riche en *trovatori*, mais il y en eut en abondance en France (particulièrement dans la Picardie), et dans les Pays-Bas. Tout le monde chantait et surchargeait son chant de trilles et d'appogiatures. C'est ce que n'ont point compris ceux qui

[1] Il existait, dès le onzième siècle, un signe d'*appogiature* ascendant et descendant: ce signe était la *plique*, figure de note qui ressemblait à la longue, mais qui avait la queue tournée d'un autre côté. Dans la suite, la plique se distingua par deux queues dont l'une était plus courte que l'autre. Francon dit que la plique est un signe de division du même son en grave et en aigu : *Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem et in acutum;* ce qui ne peut s'entendre que de l'appogiature. Il en distingue de deux espèces : l'un ascendant, l'autre descendant.

Ce signe du simple port de voix reçut ensuite une signification plus étendue, et devint l'équivalent du trille, car il est dit dans le manuscrit anonyme de l'abbé de Tersan (du treizième siècle) : *antica plica erat simplex nota divisionis soni; est hodiè signum tremulæ vocis.* Ce passage est clair et positif : dès le treizième siècle on faisait usage du trille. A l'exception de M. Perne, aucun auteur moderne n'a connu la véritable valeur de la plique; Burney, Hawkins, et Forkel lui-même, n'ont eu sur cela que des idées vagues. De là vient qu'on a souvent mal traduit la musique ancienne quand on a trouvé des pliques de longues, brèves et semi-brèves, ascendantes ou descendantes, surtout dans les ligatures, où elles sont fort difficiles à distinguer ; on les a prises pour des signes de temps.

Au reste, la plique n'est pas le seul signe d'ornement du chant qui se rencontre dans les anciens auteurs : Walter Odington, qui écrivit un traité de musique vers 1240, en fait connaître plusieurs qui sont absolument semblables à ceux qui sont en usage dans l'église grecque de l'Orient. Burney ni Forkel n'ont compris quel était l'emploi de ces signes. J'en ai traité en détail dans mon Histoire générale de la musique.

On voit que c'est postérieurement à la première croisade que les ornemens du chant ont été introduits avec profusion dans la musique européenne. Le goût de cette nouveauté se soutint jusques vers le milieu du dix-huitième siècle, où les fioritures prirent un autre caractère.

ont essayé de traduire en notation moderne les chansons du châtelain de Coucy et de Thibault, comte de Champagne et roi de Navarre, parce qu'ils ne connaissaient que d'une manière imparfaite les élémens de l'ancienne notation. Le savant M. Perne est le premier qui ait saisi le véritable sens des signes de cette notation et qui l'ait bien rendu dans son édition de la musique des chansons composées par le châtelain de Coucy; mais il n'a pas connu l'origine des ornemens de ces chansons. Ce châtelain de Coucy, le roi de Navarre, le comte de Béthune, le comte d'Anjou, le comte de Soissons, Henri III, duc de Brabant, Adam de Le Hale, Perrin d'Angecourt, Gauthier d'Argies, Audefroi dit *le Bâtard*, Gilbert de Berneville, Blondeau de Nesles, Colart le-Bouteiller, Gace Brulé, Richard de Fournival, Gauthier de Soignies, Guillaume le Viniers, et beaucoup d'autres dont la liste serait trop longue pour trouver place ici, ont acquis une brillante réputation par la composition de leurs chansons : tous ont été à la fois poètes et musiciens; tous ont vécu dans les douzième et treizième siècles. Le nombre considérable de manuscrits où leurs ouvrages ont été conservés fournit la preuve du succès populaire qu'ils ont obtenu. Parmi tous ces trouvères, un seul paraît avoir réuni aux qualités de poète et de compositeur de mélodies, celle de *déchanteur* ou d'harmonisateur de ces mélodies : ce poète-musicien est Adam de Le Hale, surnommé *le bossu d'Arras*, qui brilla depuis 1260 jusqu'en 1280 (V. ce nom dans la Biographie).

Les nouvelles formes du chant des trouvères, ces formes surchargées d'ornemens, ayant passé de l'Orient en Europe, devinrent un objet de mode jusque dans l'église, et l'on vit tous les chantres broder au lutrin le chant et le déchant des fêtes solennelles jusqu'à l'extravagance, et transformer l'office divin en une indécente cacophonie. Il est facile de comprendre ce que pouvait être la musique où chaque chanteur improvisait non seulement sa partie d'harmonie, suivant de certaines règles, mais aussi tous les ornemens que la fantaisie lui inspirait. Les choses en vinrent au point que le pape Jean XXII se crut obligé de donner, en 1322, une bulle contre ces abus. « Cependant « (est-il dit dans cette bulle) notre intention n'est pas d'empêcher que de « temps en temps, et surtout aux grandes fêtes, on n'emploie sur le chant « ecclésiastique, dans les offices divins, des consonnances ou accords, « *pourvu que le chant d'église ou le plain-chant conserve son intégrité* [1]. » A di-

[1] La marche rapide que j'ai été contraint d'adopter dans ce Résumé, me place

verses époques l'autorité ecclésiastique fut obligée de sévir contre les abus qui s'introduisaient dans la musique d'église, mais ces abus furent d'une autre nature, comme on le verra dans la suite.

L'engouement excessif qui se manifesta pour les ornemens de la mélodie, au

malgré moi dans une situation embarrassante vis-à-vis des érudits en musique, en ce qu'elle ne me permet pas de discuter les preuves des faits que j'avance, quand ils sont contraires à ce qu'on croit communément. Ici je me trouve dans le même cas, et j'ai contre ce que je viens de dire sur l'introduction des fioritures du chant dans l'église au treizième et au quatorzième siècles, l'autorité de M. l'abbé Baini, savant homme qui a employé plusieurs pages de ses Mémoires historiques et critiques sur la vie et les ouvrages de Palestrina à vouloir prouver que ces fioritures du chant n'ont point été en usage avant le dix-septième siècle dans la musique d'église, et que ce n'est pas contre ces ornemens que l'autorité ecclésiastique a lancé ses anathèmes, mais contre d'autres abus bizarres dont je parlerai plus loin. Or, je suis obligé de répondre en quelques lignes aux argumens de M. l'abbé Baini, et la difficulté que j'éprouve est d'autant plus grande que je dois distinguer ce qui est fondé dans son opinion, et ce qui ne l'est point.

Trois auteurs du dix-septième siècle, Cresollius, dans son *Mystagogus* (Lutet. Paris., 1629, p. 627), Guidiccioni, dans une lettre datée de 1637, et Doni, dans sa Dissertation sur l'excellence de la musique des anciens (Florence, 1647), se sont élevés contre l'abus des ornemens qui, suivant eux s'étaient introduits dans la musique d'église dans la seconde moitié du seizième siècle.

Il se trouvait déjà quelque chose de semblable dans un passage des Élémens de musique de Lefebvre d'Étaples, dont la première édition a été publiée à Paris en 1496. M. l'abbé Baini, discutant les expressions de ce passage où il est parlé d'un redoublement de célérité dans les mouvemens de la mélodie, prétend que ces redoublemens de vitesse ont été l'effet du changement des figures de notes, et de l'abandon de la régularisation de la musique par *le mode*, pour passer à celle du *temps*, puis à celle de la *prolation*. Il me semble qu'il y a ici deux erreurs graves.

D'abord, à l'époque où Lefebvre d'Étaples écrivait, les modes parfait et imparfait étaient encore dans toute leur vigueur. Ce ne fut que plus de soixante ans après qu'ils commencèrent à être d'un usage moins fréquent, sans être toutefois absolument abandonnés. En second lieu, M. l'abbé Baini paraît avoir oublié que l'abandon successif des anciennes valeurs de notes n'a point accéléré le mouvement de la musique, et que nous avons dans la musique moderne des morceaux en 3/8 qui sont plus lents que d'autres en 3/4 et même en 3/2. Les anciennes valeurs du mode n'étaient plus larges que celles du temps, et celles-ci plus étendues que celles de la prolation, que relativement, mais non d'une manière absolue. Ce qui le prouve, c'est le système des proportions et de la liaison des notes où les valeurs étaient sans cesse variables au point que la figure d'une longue avait quelquefois moins de durée que celle d'une semi-brève.

Au surplus il est assez difficile de savoir à quoi se rapportent les passages de Lefebvre d'Étaples, de Cresollius, de Guidiccioni et de Doni; peut-être n'est-il question que de

temps des croisades, peut se démontrer par les exercices pour les diverses espèces de violes qu'on voit dans le traité de musique de Jérôme de Moravie, ouvrage daté de 1260. Là se trouvent plusieurs sortes de groupes, d'appogiatures et de trilles, absolument identiques avec ceux de la musique arabe. Le manuscrit de cet ouvrage est à la Bibliothèque royale de Paris (n° 1817, fonds de la Sorbonne).

Que s'il pouvait y avoir quelque doute sur l'emprunt de ces ornemens fait à la musique orientale, par les croisés, je ferais remarquer que ceux-ci ont rapporté de l'Orient les instrumens qui, depuis le douzième siècle, ont été cultivés avec le plus de succès en Europe, et que ces instrumens avaient même conservé leurs noms arabes. J'ai fait voir tout cela par des titres authentiques dans divers articles de la *Revue musicale* (année 1832). Il est raisonnable de croire que le succès de ces nouveautés en Europe était fondé sur le goût qu'on avait alors pour ce qui venait de l'Orient. La musique n'est pas d'ailleurs la seule chose qui ait été modifiée par les rapports des croisés avec les Musulmans : on sait que les mathématiques, la philosophie, la médecine et l'astrologie judiciaire furent en quelque sorte des sciences nouvelles que

certains traits de tradition qui, à diverses époques, se sont introduits dans l'exécution de la musique. Ce qu'il y a de certain, c'est que ce n'est ni au seizième siècle ni même au quinzième que les ornemens se sont introduits dans l'église, mais bien dès la fin du treizième, ou au plus tard au commencement du suivant. S'il n'en était pas ainsi, les paroles de la bulle de Jean XXII n'auraient point de sens. Ce n'est pas l'harmonie que ce pape veut proscrire; il l'autorise aux grandes fêtes, pourvu que le plain-chant conserve son intégrité : *Ut ipsius cantus* (*ecclesiasticus*) *integritas illabata permanent.* Or, qu'est-ce qui altérait l'intégrité du chant? La bulle nous le dit encore : c'était la multitude des notes ascendantes et descendantes : *Cum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicæ, descensionesque temperatæ plani cantus, quibus toni ipsi discernuntur ab invicem, obfuscentur.*

M. l'abbé Baini assure (p. 85, n° 127) que Jean Luc Conforti, admis parmi les chapelains chanteurs de la chapelle pontificale, le 4 novembre 1591, fut le premier qui renouvela le trille des anciens, inconnu, dit-il, aux chanteurs des quinzième et seizième siècles, et il cite à l'appui de ce fait le témoignage de Thomas Aceti cité par Gabriel Bari. Je renverrai, pour la réponse à cette assertion, à la note précédente.

J'aurais bien des observations à faire sur tout ce que dit M. l'abbé Baini concernant ce sujet, mais l'espace me manque. Je ferai seulement observer que tous les savans qui ont parlé de ces choses se sont trompés, n'ayant connu ni le caractère principal de la musique de l'Orient, ni les rapports qui s'établirent entre elle et la musique de l'Europe dans les douzième et treizième siècles.

nos ancêtres empruntèrent à l'Orient. C'est par des traductions arabes que les ouvrages d'Aristote furent d'abord connus en Europe.

Il est vraisemblable que l'attention publique ayant été excitée par la nouveauté des formes mélodiques, et surtout des ornemens des chansons en langue vulgaire, on n'apporta que peu de soins dans le douzième siècle au perfectionnement de l'harmonie. Trois morceaux qui se trouvent dans le manuscrit de S. Victor, cité précédemment, et qui appartiennent à la fin de ce siècle, sont les seuls monumens de cette époque dont j'ai connaissance. L'un est un *Ascendit Christus* à deux voix; le second, un *Sanctus* à trois parties; et le troisième, un *Alleluia* à deux voix. Le second est le plus ancien morceau à trois voix que nous possédons, et nous n'avons de notions de compositions semblables antérieures à celle-ci que par le mot *triplum*, employé par Francon pour désigner une troisième partie supérieure employée dans l'harmonie. Ces morceaux indiquent quelques progrès dans le mouvement des voix et dans le choix des intervalles; cependant le principe de la diaphonie y domine encore, car les successions de quintes y sont souvent employées On y voit aussi des sauts de dissonances assez fréquens; mais le mouvement contraire est employée assez souvent pour le passage de la quinte à l'octave et de celle-ci à la quinte; la sixte apparaît en plusieurs endroits comme une préparation de la quinte ou comme lui succédant; on y trouve aussi quelques tierces; enfin, dans l'*Ascendit Christus* on voit le plus ancien exemple connu du retard de la tierce par la prolongation de la quarte. Il y a lieu de croire que les deux morceaux dont je viens de parler sont au nombre des premiers essais qui ont été faits de la substitution du déchant à la diaphonie dans le chant de l'église. On y trouve aussi les plus anciens exemples des ornemens de la mélodie pour l'emploi de la plique.

Le manuscrit qui nous a transmis les deux anciens monumens dont je viens de parler, est d'autant plus précieux qu'on y trouve les règles de la succession des accords dans tous les mouvemens de notes, telles qu'elles existaient à la fin du douzième siècle, et que c'est le seul ouvrage de ce temps que nous possédons sur une matière si importante.

Treizième siècle. La composition des chansons en langue romane, en flamand, en langue teutonique, est l'objet de l'attention générale à cette époque. Les trouvères se multiplient en France et dans les Pays-Bas; les maîtres-chanteurs, en Allemagne. Tous sont poètes et compositeurs de mélodies; aucun, jusqu'en 1250, ne paraît avoir harmonisé ses chansons, et

les déchanteurs continuent à former une classe particulière de musiciens. Adam de Le Hale, surnommé *le bossu d'Arras*, trouvère de Robert, comte d'Artois, mort vers 1282, semble avoir été le premier qui a réuni les talens de poète, de compositeur de mélodies et de déchanteur. Parmi la multitude de chansons françaises que j'ai vues dans les manuscrits, je n'en ai pas trouvé une seule qui fût harmonisée par l'auteur des mélodies antérieurement à lui.

Plusieurs monumens de musique mondaine et sacrée, qui ont été inconnus à tous les historiens de la musique, mais que j'ai découverts dans les manuscrits, offrent les moyens de suivre les progrès de l'harmonie pendant toute la durée de ce siècle. J'ai publié l'un de ces monumens dans le premier volume de la *Revue musicale;* les autres n'ont pas moins d'intérêt : les plus anciens se trouvent dans le manuscrit de S. Victor (n° 813 de la Bibliothèque royale de Paris) qui est du commencement du treizième siècle. Là se trouve un *Ave Maria*, à trois voix, où se manifeste un progrès assez sensible dans l'enchaînement des parties; les successions de quintes y deviennent plus rares; enfin, la véritable harmonie commence à naître. On remarque les mêmes progrès dans deux autres motets à trois voix (*Quis imponet terminum*, et *Nam de peccato meo*), dans un *Benedicamus*, également à trois voix, et dans beaucoup de motets à deux parties.

Ce manuscrit précieux nous offre aussi les plus anciens exemples connus d'une bizarrerie ou plutôt d'une monstruosité qui paraît n'avoir pris naissance que dans les premières années du treizième siècle, ou dans les dernières du précédent. Il s'agit ici d'un fait qu'on peut ranger parmi les plus curieux de l'histoire de la musique. Ce fait vient à l'appui de l'opinion que j'ai émise, que l'arrangement de l'harmonie ne constituait pas dans le moyen-âge l'acte de la composition, et que les déchanteurs ne faisaient qu'arranger sur le plain-chant ou sur une mélodie mondaine une harmonie à deux ou à trois voix. La voix qui avait le chant de l'une ou de l'autre espèce, s'appelait *teneur* ou *tenor;* lorsque la composition n'était qu'à deux voix, celle qui accompagnait le tenor prenait le nom de *discant;* si l'harmonie était à trois parties, le tenor se mettait à la voix inférieure, la voix intermédiaire s'appelait *motectus*, et la supérieure, *triplum*. Or, il arriva qu'un déchanteur imagina de prendre pour tenor d'un motet la mélodie d'une chanson vulgaire, et de l'accompagner d'un déchant auquel il donna les paroles latines du motet; et par une fantaisie des plus ridicules, il fit chanter par la voix du tenor les paroles profanes en langue vulgaire, pendant que les autres chantaient les paroles latines

du motet. C'est ce qu'on voit dans les curieux exemples du manuscrit dont je parle; car à la suite des motets purement latins, on en trouve trente-cinq à deux voix de cette espèce. Sur un *immolatus*, le tenor chante : *Liesse ou confort prendrai; Ille vos docebit* a pour accompagnement : *Je m'estois mis en voie;* le motet *Fiat voluntas* sert de déchant à la chanson *En espoir d'amour merci*, et ainsi des autres.

Qui pourrait croire qu'une pareille indécence a pu s'introduire dans l'église, et s'y maintenir pendant trois cent cinquante ans environ? C'est pourtant ce qui eut lieu; et les choses en vinrent au point que des musiciens célèbres des quinzième et seizième siècles écrivirent des messes entières sur une chanson obscène, faisant passer alternativement le chant et les paroles de cette chanson dans toutes les parties. Ainsi, sur un *Sanctus*, ou un *Incarnatus est*, on entendait chanter *Baise-moi, ma mie;* ou bien, *Las, bel amy, tu m'as toute arousée* (*arrosée*)! Tous les recueils manuscrits ou imprimés sont remplis de compositions du même genre jusque dans la seconde moitié du seizième siècle. M. l'abbé Baini a fort bien remarqué que c'est contre cette monstruosité que le concile de Trente a porté l'anathème dans ses canons sur l'abus de la musique d'église, et que ce fut elle qui faillit faire bannir à jamais cette musique du service divin.

L'origine de la singularité dont il vient d'être parlé paraît se trouver dans l'usage, qui s'était établi dès le douzième siècle, de faire chanter aux voix d'un morceau de déchant des paroles différentes de l'office de l'église. On en trouve deux exemples, en diaphonie presque non interrompue, dans un antiphonaire daté de 1171, à la Bibliothèque royale; et le manuscrit du treizième siècle, qui a appartenu à l'abbé de Tersan, contient plusieurs motets à trois voix, du même genre.

Ce manuscrit, dont l'original et la copie sont maintenant dans ma bibliothèque, et qui contient quatre motets et trois chansons à quatre parties, un autre manuscrit in-4° qui était autrefois dans les archives du chapitre de Notre-Dame de Paris (sous le n° 273), et qu'on trouve aujourd'hui à la Bibliothèque royale, portant la date de 1267, et renfermant trois motets à deux voix et un autre à trois; enfin les motets et les chansons d'Adam de Le Hale, dont j'ai donné la notice et un morceau en partition dans le premier volume de la *Revue musicale;* tels sont les monumens authentiques qui peuvent aujourd'hui fournir les moyens de suivre les progrès de l'harmonie pendant le treizième siècle. Si l'on en juge d'après les rondeaux et les motets du

Bossu d'Arras, ces progrès ont été considérables; cependant il ne faudrait pas inférer des qualités de ces morceaux que l'art était dans un état d'avancement aussi général, car les motets et les chansons des manuscrits de Tersan et de Notre-Dame sont inférieurs à ceux-là; les successions harmoniques y sont souvent dures à l'oreille et remplies de fausses relations. Je suis tenté de croire qu'Adam de Le Hale a fait un long séjour en Italie, et que la science de l'harmonie était alors plus perfectionnée dans cette contrée méridionale qu'elle ne l'était en France; conjecture sur laquelle je ne voudrais pas toutefois trop insister, car il se pourrait que le génie particulier du trouvère d'Arras fût la seule cause des qualités qu'on remarque dans ses ouvrages.

Il est un fait qui ne doit pas être négligé dans l'analyse de l'harmonie du moyen-âge, c'est celui du croisement des voix qu'on y remarque depuis le douzième siècle. Ce croisement est si fréquent qu'il serait souvent fort difficile de distinguer la voix grave de l'intermédiaire, et celle-ci de la supérieure. De pareils croisemens se trouvent dans tous les monumens de la musique harmonique jusque dans la première partie du quinzième siècle; ils devinrent plus rares par la suite, et la véritable position des voix s'améliora insensiblement; mais ce ne fut que dans la seconde moitié du seizième siècle que l'art fut fixé à cet égard. Si l'on cherche l'origine de ce défaut de disposition des voix, je crois qu'on la trouvera dans la bizarre coutume qu'on eut longtemps de séparer l'harmonisation de la composition du chant; car la musique n'étant pas faite d'un seul jet, les formes du chant imposaient souvent de la gêne au musicien qui l'harmonisait; ce chant n'était pour lui qu'une condition qu'il s'imposait pour faire valoir son habileté, et non l'objet principal qu'il fallait embellir.

Il ne paraît pas qu'il y ait eu dans le treizième siècle de musique écrite à quatre parties; tout ce qu'on connaît de cette époque est à trois voix. Il est vrai que dans le traité de musique d'Élie Salomon, écrivain de cette époque, il y a un chapitre curieux sur le chant à quatre voix; mais, bien qu'intéressant sous de certains rapports historiques, ce morceau n'a de rapport qu'au chant improvisé qu'on appelait *chant sur le livre*, et ne nous apprend rien à l'égard de la contexture musicale de ce chant à quatre parties.

Quelques ouvrages importans sur la théorie et la pratique de la musique mesurée et de l'harmonie appartiennent au treizième siècle; l'un est ce traité anonyme dont il a été parlé plusieurs fois précédemment, le second a pour auteur Walter Odington, moine bénédictin d'Evesham, en Angleterre, qui

écrivait vers 1240 : Jérome de Moravie a écrit le troisième ; enfin, Philippe de Vitry nous a donné le quatrième. Tous ces ouvrages, différens dans leur objet et dans leur forme, renferment des documens importans pour l'histoire de la musique dans le treizième siècle. Si donc cette époque est si mal connue des historiens, c'est qu'ils n'ont eu ni le secours des plus importans de ces ouvrages, ni celui des morceaux que j'ai cités.

Quatorzième siècle. Il serait difficile d'expliquer par quelle fatalité tout ce qui pouvait porter la lumière dans l'histoire de la musique aux époques intéressantes de la formation de l'art moderne, a échappé aux recherches des savans qui en ont fait l'objet de leurs études ; il est cependant certain qu'ils n'ont pas connu les monumens les plus importans de cette histoire. Deux auteurs du quatorzième siècle, Marchetto de Padoue, qui écrivait vers les dernières années du treizième siècle ou au commencement du quatorzième, et Jean de Muris, docteur de l'université de Paris, dont on a des ouvrages datés de 1323, et d'autres de 1345, sont les sources où ces savans ont puisé toutes leurs connaissances sur l'état de la musique au quatorzième siècle. Par malheur, l'abbé Gerbert, à qui l'on doit la publication de quelques écrits de ce dernier, n'a pas connu les plus importans, et n'a point fait entrer son traité du contrepoint dans sa collection, en sorte qu'il a régné jusqu'ici beaucoup d'incertitude dans les notions qu'on a eues de cette partie de l'art au quatorzième siècle. J'ai retrouvé ce traité de contrepoint qui signale des progrès sensibles dans l'enchaînement des accords, dans le mouvement des voix, et dans le rapport tonal des sons. Le manuscrit de M. Roquefort, qui contient un autre ouvrage anonyme, daté de 1375, ajoute les renseignemens les plus curieux aux notices de Jean de Muris, et des exemples remplis d'intérêt dans des chansons à deux et trois voix. Ces morceaux nous montrent l'art déjà digne de son nom. Dans ce même manuscrit se trouvent les plus anciens exemples connus d'exercices de vocalisation, et de précieuses notices sur les instrumens de l'époque, leur construction et l'art d'en jouer.

A ces documens importans sont venus se joindre une multitude de morceaux contenus dans un manuscrit du roman de Fauvel, qui est à la Bibliothèque royale de Paris. J'ai publié un de ces monumens dans la *Revue musicale* (t. XII, n° 34) ; c'est un rondeau à trois voix aussi remarquable par les formes gracieuses de la mélodie, que par les ornemens du chant et la contexture harmonique. L'auteur de cette composition, inconnu jusqu'à ce jour, est Jehannot Lescurel ; c'est, après Adam de Le Hale, le plus ancien musicien

français qui a composé la mélodie et l'harmonie d'un morceau de musique : il écrivait entre 1314 et 1321.

Je dois à l'obligeance des membres d'une société établie à Gand, pour la conservation des monumens historiques de la Belgique, la connaissance que j'ai acquise de deux feuilles de parchemin qui contiennent des chansons françaises à trois voix, du quatorzième siècle. Ces chansons proviennent d'un manuel de chant (*Handtboeck*) du monastère de *Ter-Haeghen*, en Flandre. L'une de ces chansons (*Pour ma dame que Dieu gart*) est un morceau non moins intéressant que le rondeau de Jehannot Lescurel; les ornemens du chant sont d'un genre différent de ceux qu'on trouve dans l'ouvrage de ce musicien; mais l'harmonie est moins châtiée.

La bonne fortune qui semble m'avoir destiné à faire d'heureuses découvertes pour l'histoire de la musique de quelques époques mal connues, m'a fait trouver dans la Bibliothèque royale de Paris un recueil manuscrit de cent quatre-vingt-dix-neuf chansons italiennes à deux et à trois voix. Les auteurs de ces chansons sont au nombre de treize et se nomment : *Maestro Jacopo da Bologna, Francesco degli organi, Frate Guiglielmo di Francia, Don Donato da Cascia, Maestro Giovanni da Firenze, Lorenzo da Firenze, S. Gherardello, S. Nicholo del Proposto, l'Abate Vicenzio da Imola, Don Paolo Tenorista da Firenze, Frate Andrea et Gian Toscano*. J'ai fait voir ailleurs que toutes ces chansons ont été écrites depuis 1350 jusqu'en 1430[1] : leur mélodie est souvent une chanson populaire française ou italienne; j'ai trouvé quelques unes de ces mélodies non harmonisées dans les recueils des trouvères du treizième siècle.

Le trait de nouveauté le plus important des compositions du quatorzième siècle, et particulièrement des chansons italiennes dont je viens de parler, c'est la syncope, qui a préparé pour une époque suivante de perfectionnement l'emploi des dissonances comme des retards de consonnances. Les dissonances apparaissent aussi de loin en loin dans ces antiques monumens de l'art; mais presque toujours elles sont attaquées par des anticipations de consonnances, sorte de licence qui est devenue plus rare, en raison des progrès de l'harmonie pure, et dont l'emploi est redevenu fréquent à l'époque actuelle où l'art d'écrire a beaucoup dégénéré.

[1] On peut voir dans le premier volume de la *Revue musicale* une dissertation sur les noms de ces musiciens, et sur le temps où ils ont vécu.

La chanson à trois voix de *Francesco degli organi* que j'ai publiée dans la *Revue musicale* nous offre le morceau d'harmonie le plus correct qui ait été écrit dans le quatorzième siècle. Le choix des intervalles qui entrent dans la composition des accords, le mouvement doux et facile des voix; la rareté des successions de quintes; tout enfin fait voir qu'à l'époque où ce morceau fut écrit, l'art avançait rapidement vers l'état absolu de perfection dont était susceptible le système de musique alors en vigueur.

Le quatorzième siècle nous offre aussi le premier exemple connu de musique à quatre parties : c'est une messe qui fut chantée au sacre de Charles V, et qui a été composée par Guillaume de Machault, poète et musicien, auteur de ballades et de rondeaux à deux et à trois voix qu'on trouve dans les manuscrits 2771. V, et 7609 de la Bibliothèque royale de Paris. La messe de Machault, bien qu'inférieure, sous le rapport de la correction d'harmonie à la chanson de *Francesco degli organi*, n'est pas moins un morceau du plus haut intérêt. Soit que l'inexpérience dans l'emploi de quatre voix ait causé de l'embarras au musicien; soit que les habitudes de l'*organum* dominassent encore en France dans la musique d'église, il est certain que les successions de quintes sont fréquentes dans ces ouvrages, et que l'enchaînement des voix a bien moins d'élégance que dans la chanson de Jehannot Lescurel, quoique celle-ci soit beaucoup plus ancienne.

Il est bon de remarquer que c'est au quatorzième siècle que le nom de contrepoint (*contrapunctum*) a été substitué à celui de déchant (*discantus*) pour désigner l'art d'écrire en harmonie de plusieurs voix. Jean de Muris, paraît être le plus ancien écrivain parmi ceux que nous connaissons, qui ait employé ce mot, et qui en ait donné une définition.

Quinzième siècle. Nous voici au temps où l'art d'écrire en harmonie, abstraction faite de l'invention de la mélodie, parvint à sa perfection relative par de rapides progrès. Ici, les monumens deviennent plus abondans, et les noms d'habiles artistes se multiplient.

En 1305 le siége de la papauté avait été transféré de Rome à Avignon. Cet événement exerça quelque influence sur les progrès de la musique d'église en France, car beaucoup de chanteurs de la chapelle pontificale furent des Français; et parmi ces chanteurs il s'en trouva qui furent assez habiles dans l'art de *déchanter*, c'est-à-dire, d'improviser de l'harmonie sur le plain-chant, pour écrire avec une correction de plus en plus perfectionnée des motets et des antiennes à deux ou trois voix. Par une singularité assez remarquable,

ce ne fut cependant pas le midi de la France qui produisit les musiciens célèbres du quatorzième siècle; la plupart virent le jour dans la Picardie, dans l'Artois, dans la partie de la Gaule belgique qu'on a désignée plus tard sous le nom de *Flandre française*, et dans les Pays-Bas. Lorsque Grégoire XI transporta de nouveau le siége apostolique à Rome, en 1377, la plupart des musiciens français de la chapelle pontificale suivirent la cour papale; de là vient que les chanteurs les plus distingués de cette chapelle furent longtemps des Français et des Belges, car l'exemple des premiers conduisit beaucoup d'autres artistes en Italie. Les archives de la chapelle sixtine fournissent des renseignemens qui ne laissent aucun doute à cet égard.

C'est un document de cette espèce qui a fait trouver, par M. l'abbé Baini, le nom de Guillaume Dufay de Chimay, parmi les chanteurs pontificaux, en 1380. Ce musicien, qui devint ensuite célèbre et qu'on peut considérer comme un chef d'école, paraît avoir perfectionné quelques parties de la notation, et avoir particulièrement influé sur la substitution de la notation blanche, à l'ancienne notation noire qui était en usage depuis le onzième siècle. Déjà les livres de Marchetto de Padoue et de Jean de Muris, nous montrent des exemples de cette notation mêlée à la notation noire [1]; cependant il paraît qu'on en faisait peu d'usage dans la pratique, car tous les monumens de musique harmonisée que j'ai trouvés parmi ceux du quatorzième siècle, sont en notation noire, et les ouvrages de Guillaume Dufay sont les plus anciens où les notes blanches sont habituellement employées [2].

Plusieurs musiciens célèbres appartiennent à l'époque de Dufay; Egide Binchois, Vincent Faugues, Éloy et Brassart sont les principaux. Il serait difficile de décider aujourd'hui quel est celui de ces artistes qui a exercé le plus d'influence sur le système de l'art, et particulièrement sur la notation et l'harmonie; car tous sont également vantés par leurs contemporains ou

[1] M. R. G. Kiesewetter dit, dans son Histoire de la musique occidentale (*Geschischte der europæisch-abendlændischen oder unsrer heutigen Musik*, p. 47), que Jean de Muris ne connaissait que les notes noires, dont Guillaume de Machault se servait encore en 1367; c'est une erreur qu'il a puisée dans ce qui a été publié par Gerbert des ouvrages de Jean de Muris; dans le traité du contrepoint et de la notation de cet auteur, il y a des exemples de notation blanche.

[2] Les détails biographiques et critiques qui concernent les savans et les artistes nommés dans ce résumé historique ne pouvant trouver place ici, je renvoie une fois pour toutes à la Biographie.

leurs successeurs immédiats. Long-temps ils ne furent connus que de nom ; car le mérite de leurs ouvrages était ignoré. Depuis peu d'années, M. l'abbé Baini a signalé l'existence de plusieurs messes de ces vieux maîtres dans les archives de la chapelle pontificale ; j'ai trouvé quelques morceaux à trois voix de Dufay dans un manuscrit appartenant à M. de Pixérécourt, et naguère M. Kiesewetter a publié plusieurs morceaux intéressans du même auteur, de Faugues et d'Éloy. L'examen attentif de ces monumens de l'art fait découvrir une certaine supériorité de douceur d'harmonie et d'élégance de mouvement dans les ouvrages de Dufay ; peut-être à ce titre peut-on considérer ce musicien comme un chef d'école ; car, de tout temps, il y a eu des hommes de génie qui ont été les guides des artistes de leur époque.

Les progrès de l'harmonie furent remarquables dans la première partie du quinzième siècle. Les ouvrages de Dufay n'offrent presque plus de successions de quintes ; les accords consonnans y sont, en général, complets et bien enchaînés ; quelques exemples s'y rencontrent de retards de consonnances par des dissonances qui se résolvent régulièrement. Plusieurs dissonances passagères y font des sauts de tierces : mais elles ne tiennent pas essentiellement à la contexture harmonique ; elles remplacent des consonnances ; c'est une sorte d'ornement qui s'établit dans ce temps et qui s'est conservée jusque dans les ouvrages des plus célèbres musiciens du seizième siècle. Les écrivains italiens appelaient ces dissonances *notes changées* (*note cambiate*).

Deux nonveautés se font remarquer dans les ouvrages de Dufay : la première consiste dans les repos qui s'introduisent de temps en temps dans les parties, et particulièrement dans le sujet donné au tenor, afin de rendre plus sensibles le commencement des phrases. Cet artifice, nouveau alors, devint une règle pour tous les compositeurs, pendant plus de deux cents ans ; il s'est même conservé jusqu'à présent dans de certains morceaux scientifiques qu'on appelle *fugues*.

La seconde nouveauté mise en vogue par Dufay est le *canon*. On appelait alors de ce nom une règle, une obligation quelconque imposée au compositeur, comme la répétition d'une seule phrase à une partie, pendant que les autres faisaient un contrepoint ordinaire ; cette répétition se faisait, soit en augmentant la valeur des notes à chaque reprise, soit en la diminuant. Dans la seconde moitié du quatorzième siècle, on essaya aussi d'une sorte de canon qui consistait à répéter exactement dans une partie la mélodie

d'une autre voix, en commençant l'imitation un peu après l'entrée de la première partie, de manière à former une harmonie entre les deux voix. On trouve un exemple assez grossier de cet artifice de l'art d'écrire dans le traité anonyme de musique, daté de 1375, dont le manuscrit a appartenu à M. Roquefort; mais le plus ancien essai régulier de cette nouveauté est dans le *Benedictus* de la messe de Dufay, *Ecce ancilla domini,* publié par M. Kiesewetter [1]. Dans la suite, le canon a pris une grande importance, et les musiciens des quinzième et seizième siècles en ont fait une des principales conditions de leurs ouvrages.

A l'égard de la mélodie, Dufay ne paraît pas y avoir attaché plus d'importance que les harmonisateurs des temps antérieurs. Ses messes sont toutes écrites sur des chansons vulgaires ou sur quelques phrases de plain-chant, et l'harmonie est le seul objet qui semble avoir fixé son attention; mais dans cette harmonie, il cherchait à donner une allure chantante à toutes les parties, et l'on voit qu'il y a réussi d'une manière étonnante pour le temps où il a vécu. Il fut le premier qui composa une messe entière sur une chanson célèbre connue dès le quatorzième siècle sous le nom de *l'homme armé*. Pendant plus de cent cinquante ans, un grand nombre d'harmonistes ont pris cette chanson pour sujet de leur musique d'église.

Parmi les morceaux publiés par M. Kiesewetter, il y a deux fragmens d'une messe d'Éloy (*Dixerunt discipuli*) à cinq voix, dont cet estimable savant place l'époque vers 1400. Je crois qu'Éloy a commencé à écrire un peu plus tard, et la perfection de son travail me confirme dans cette opinion. Toutes les conditions naturelles de l'art d'écrire en harmonie pure sont remplies dans le *kyrie* de cette messe, et l'on y voit que cet art n'a plus de progrès à faire sous ce rapport. Dans cet état de choses, une nouvelle direction ne pouvait manquer d'être imprimée à l'harmonie; car le génie des musiciens avait besoin d'un aliment de nouveauté. On trouve les rudimens de ce nouvel ordre de choses dans le morceau qui vient d'être cité : ils consistent en une imitation, passant alternativement dans les différentes voix, d'un certain trait, d'une certaine forme mélodique; imitation courte d'abord, mais qui s'étendit in-

[1] On a cru long-temps, et moi-même j'ai dit, d'après un passage de Glaréan trop légèrement interprété (dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais, p. 16), que Ockeghem a inventé le canon; je ne connaissais alors ni le manuscrit de Roquefort, ni le morceau publié par M. Kiesewetter.

sensiblement et se multiplia au point de devenir le trait caractéristique de toute musique bien faite. L'imitation et le canon ne se firent d'abord qu'à l'unisson ou à l'octave, comme on le voit dans les morceaux de Dufay et d'Éloy, cités précédemment; plus tard on en fit à la quarte ou à la quinte supérieures ou inférieures. Les trois dernières mesures du *kyrie* d'Éloy (V. l'ouvrage de M. Kiesewetter : *Geschichte*, etc., pl. XIII) renferment un passage en imitation à quatre voix, sur une note tenue dans une cinquième partie; c'est le plus ancien exemple que je connaisse de cet artifice d'harmonie.

Il n'est pas inutile de faire remarquer que dès la seconde moitié du quatorzième siècle, les ornemens du chant devinrent plus rares dans la musique harmonisée, et qu'ils disparurent presque entièrement de celle qui était destinée aux voix, dans le quinzième, car on n'y trouve presque plus d'exemple de la plique; mais ces ornemens se réfugièrent dans la musique instrumentale, où on les employa ensuite avec excès, comme le prouvent d'anciennes pièces d'orgue, notamment celles de Sébastien Wirdung (organiste de la fin du quinzième siècle) que j'ai sous les yeux.

Ce fut vers 1420 que commença le nouveau genre de musique où les canons, les imitations, les énigmes de toute espèce tenaient lieu de tout autre intérêt. C'est à développer toutes les finesses de cet art singulier que s'appliquèrent dès lors tous les musiciens, et l'esprit de calcul usurpa dans tous leurs ouvrages la place des inspirations du génie. La force morale de la musique n'ayant point encore frappé ces artistes, il n'était guère possible qu'ils fissent autre chose. L'art tout entier dut se tourner en artifices du même genre; de là l'origine du système de proportions dans la notation qui paraît s'être établi et développé vers le même temps : cet art ne fut plus que celui des combinaisons jusqu'à l'époque d'une réforme mémorable dont il sera parlé plus loin. Nul moyen d'apprécier le mérite des musiciens du quinzième siècle et de la première partie du seizième, si l'on ne se place au point de vue que je viens d'indiquer.

Depuis 1420 jusqu'en 1440 ou 1450, les musiciens qui paraissent avoir eu de la réputation sont Domarto ou Domart, Barbingant et Praylois, cités par Tinctoris, écrivain du même siècle, dans son *Proportionale musices*. Les noms de Le Rouge, de Courbet et de Hombert, sont aussi cités par le même auteur; mais il est impossible de décider, d'après ce qu'il en dit, s'ils ont écrit avant 1450 ou postérieurement. Ce qui est certain, c'est que le petit

nombre d'exemples de Domart et de Barbingant qu'il rapporte, n'indiquent pas de progrès sensibles dans l'art depuis Dufay, et surtout depuis Éloy.

Vers le milieu du quinzième siècle, la Belgique présentait le spectacle d'une prospérité qu'on ne trouvait pas dans les autres parties de l'Europe. Son commerce, son industrie, renommés chez toutes les nations, faisaient régner partout l'abondance et accumulaient d'immenses richesses dans les mains des négocians. Gand, Bruges, Anvers étaient de grandes et populeuses cités; la poésie flamande et latine, la peinture, l'architecture et la musique y étaient en honneur. Alors s'élevèrent dans le pays des multitudes d'artistes qui portèrent en France, en Allemagne, en Italie, des talens de tout genre, et qui firent la gloire de leur patrie. Parmi eux se distinguèrent les musiciens. C'était un Belge qui, antérieurement à 1461, était premier chapelain ou maître de chapelle de Charles VII[1], et ce Belge, nommé *Jean Ockeghem* ou *Ockenheim*, fut le maître des plus célèbres musiciens de l'époque suivante. Un autre Belge, Jean Tinctor, ou *Tinctoris*[2], ou le Teinturier, fondait, peu de temps après, une école de musique à Naples, devenait maître de chapelle du roi Ferdinand d'Aragon, et méritait d'être considéré comme le premier théoricien de son temps; enfin d'autres musiciens, nés dans la Belgique, occupaient des postes honorables à Rome, à Milan, et ailleurs.

Les éloges qui ont été donnés à Ockeghem par ses contemporains et par ses élèves l'ont fait considérer comme un chef d'école, et comme un de ces hommes rares, qui, dans l'ordre d'idées où ils sont placés, impriment à leur époque un mouvement de progrès. Dans ce qui nous reste de ses ouvrages, on voit l'imitation, légèrement indiquée par ses prédécesseurs, prendre des développemens étendus, et passer aux principales cordes tonales, telles que la quinte ou la quarte. Le canon, dont on a vu précédemment un commencement, acquit aussi dans ses mains une plus grande importance. Dans un recueil de morceaux du quinzième siècle, que je possède, il y a un *confitebor* à cinq voix, écrit par Ockeghem, dans lequel on remarque un canon à trois parties fort bien fait. Ce musicien paraît aussi avoir été le premier, ou l'un des premiers qui proposèrent des combinaisons énigmatiques, devenues ensuite de mode, comme de certains morceaux qui n'avaient

[1] J'ai prouvé cela par des documens authentiques dans le XIIe volume de la *Revue musicale*.

[2] C'est ainsi qu'il a signé ses ouvrages.

point de clefs et qui pouvaient se chanter dans tous les tons. Cette direction qu'il imprima à l'art, bien que contraire à son but naturel, contribua cependant à en perfectionner les formes scientifiques, car lorsque l'abus de ces formes eut disparu, il n'en resta que ce qui pouvait ajouter de certains effets aux autres beautés de la composition.

Les contemporains d'Ockeghem, et ses rivaux dans l'art d'écrire, furent Antoine Busnois, maître de chapelle du duc de Bourgogne, Jean Deroy ou Regis, Firmin Caron, Jean Cousin, musicien de la chapelle de Louis XI, Guillaume Fauques, et, en Hollande, Jacques Hobrecht. Celui-ci est un musicien de premier ordre, dont on a un excellent motet à cinq voix, dans le recueil publié en 1520 par Conrad Peutinger[1]. De ces artistes, Ockeghem et Obrecht paraissent avoir été les plus habiles, si l'on en juge par ce qu'on connaît de leurs ouvrages et par les éloges de leurs contemporains.

J'ai dit qu'un autre musicien, né dans les Pays-Bas, Jean Tinctoris, doit être compté parmi les hommes les plus remarquables de cette époque. On a de lui des messes qui sont conservées dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome, et quelques fragmens bien écrits dans ses ouvrages de théorie; mais c'est surtout comme écrivain didactique qu'il s'est distingué et qu'il a exercé de l'influence sur les progrès de la musique. Les règles de l'art d'écrire qu'on y trouve font voir qu'à cette époque on avait des idées assez justes de ce qui constitue la bonne harmonie. Son livre intitulé *Proportionale musices* est le plus ancien ouvrage où l'on trouve la théorie de ces proportions de la notation musicale, qui s'étaient introduites dans l'art vers la fin du quatorzième siècle, et qui étaient encore, au temps de Tinctoris, une source d'incertitudes pour les musiciens les plus instruits. Il en était peu qui ne fissent des fautes dans ces proportions: de là vient qu'il est quelquefois fort difficile de traduire l'ancienne musique en notation moderne. Les ouvrages de Tinctoris sont datés de Naples, 1476.

Aux noms qui viennent d'être cités, il en faut ajouter quelques-uns de moins célèbres, qui appartiennent au même temps. Tels sont ceux de Guillaume Guinand, maître de chapelle de Ludovic Sforce, à qui Tinctoris a dédié son traité des altérations; de Jean de Lotin, à qui le même écrivain accorde des éloges; de Guillaume Garnier et de Bernard Hycart, musiciens

[1] *Liber selectarum cantionum quas vulgò Mutetos appellant sex, quinque et quatuor vocum*. Augsbourg, 1520, in fol.

flamands; enfin, de Godendach, moine allemand qui vécut en Italie.

Des organistes d'un talent remarquable se sont fait connaître au quinzième siècle. Le premier de tous fut Antoine Squarcialupi, de Bologne, surnommé *Antonio degli organi*, à cause de son talent. Il était au service de Laurent le Magnifique, à la cour de Florence, et déjà vers 1430 il était célèbre. A Venise, on trouvait comme organiste de Saint-Marc un Allemand, nommé dans les registres de cette église *Bernard Mured;* cet artiste, dont les historiens vantent l'habileté, passe pour l'inventeur des pédales de l'orgue.

Seizième siècle. De l'école d'Ockeghem sont sortis des harmonistes qui portèrent plus loin que lui les recherches de l'art d'écrire. Parmi ces artistes on compte Agricola, Antoine Brumel, Gaspard, Loyset, Compère, Prioris, Pierre de La Rue, Verbonnet; à leur tête se place Josquin Des Prez ou Des Prés, le plus grand musicien de son temps. Aucune nouveauté essentielle ne signale les productions de cet harmoniste ; mais en restant dans les conditions de l'art, telles qu'il les avait trouvées, il les perfectionna toutes. Plus heureux que ses devanciers et que ses émules dans l'emploi des dissonances artificielles, il sut les enchaîner de manière à leur donner plus de douceur. Bien qu'il se bornât, dans sa musique d'église, comme on l'avait fait jusqu'à lui, à harmoniser le plus souvent des chansons vulgaires ou des antiennes, il comprit mieux que les autres musiciens de son temps la nécessité d'inventer le chant de la musique mondaine et de donner des formes mélodiques et naturelles aux différentes voix. Doué d'ailleurs d'une tournure d'esprit originale et assez moqueuse, il donna à ses chansons françaises à plusieurs voix un caractère piquant, gai et même bouffon, qui était inconnu avant lui, et ce n'est que depuis la publication de ses ouvrages que le style de la chanson fut distingué de celui de la musique d'église.

L'époque qui, dans l'histoire de la musique, porte le nom de Josquin Des Prés, s'étend depuis 1480 jusqu'en 1525, ou à peu près. Dans cette période, on trouve à Venise, comme maître de chapelle de Saint-Marc, De Ca-Fossis; en Allemagne, Sébastien Wirdung, Henri Isaac, Étienne Mahu, Henri Fink et Paul Hofheimer, organiste de la cour impériale, à Vienne; en France et dans les Pays-Bas, outre les élèves d'Ockeghem qui viennent d'être cités, on comptait Éliéser Genet, connu sous le nom de *Carpentras*, les deux Feum ou Fevin, Jean Mouton, Jean de Milleville, connu sous le nom de *Jean de Ferrare*, parce qu'il fut au service de Renée de France, épouse d'Hercule II d'Est, duc de Ferrare, Ghiselin, Gilbert Colin, sur-

nommé *Chamault*, compositeur de la chapelle des enfans de France depuis 1521, Laurent Le Blanc, Jehan Boys, Dujardin ou *De Horto*; en Espagne et en Portugal, quelques hommes d'un grand mérite, parmi lesquels on cite *A-Goes*. L'histoire de la musique dans ces deux royaumes est peu ou mal connue. Quelques indices sont cependant de nature à faire présumer qu'elle doit être d'un haut intérêt.

Des recueils manuscrits ou imprimés, dont les dates remontent à la fin du quinzième siècle ou au commencement du suivant, contiennent des pièces de tous les artistes qui viennent d'être nommés et de beaucoup d'autres; car tous les noms ne peuvent trouver place dans un résumé de l'histoire de la musique. Octave Petrucci, de la petite ville de Fossombrone, dans les États de l'Église, fut le premier qui trouva le moyen d'imprimer la musique avec des caractères mobiles. Il établit, vers 1502, une imprimerie à Venise, où parurent successivement des messes de Josquin Des Prés, d'Obrecht, de Brumel, de Jean Ghiselin, de Pierre de La Rue et d'Alexandre Agricola. Des collections de motets furent publiées par le même Petrucci, en 1503, et dans les années suivantes, jusqu'en 1514. Chose remarquable, la plupart des pièces contenues dans ces recueils appartiennent à des compositeurs belges ou français, ce qui confirme l'opinion de quelques savans, concernant la supériorité que les musiciens de ces deux nations avaient prise dans le quinzième siècle sur ceux de l'Italie. La nouvelle industrie de Petrucci fut bientôt imitée en France et en Allemagne; dès 1505, on imprimait à Lyon un recueil de chansons françaises; et peu après il s'établit des imprimeries de musique à Nuremberg, à Leipsick, et dans plusieurs autres villes. Le nombre de recueils de messes, de motets, de chansons à plusieurs voix, de madrigaux, sorte de musique pour trois, quatre, cinq, six, sept et huit voix, qui remplacèrent les chansons en Italie, et de compositions instrumentales, qui virent le jour pendant près de deux cents ans, en Italie, en France, dans la Belgique et en Allemagne, est immense. Les éditions des ouvrages des grands maîtres se multipliaient à Venise, à Rome, à Paris, à Anvers, à Louvain, à Munich et dans beaucoup d'autres villes. Ces ouvrages s'imprimaient en petits recueils, avec chaque partie séparée, pour en rendre l'exécution facile. La prodigieuse quantité de ces recueils prouve que la musique fut cultivée avec passion dans les seizième et dix-septième siècles, et que toutes les nations y prirent un vif intérêt dans ces temps de rénovation de l'ordre social.

A l'époque de l'histoire de la musique qui se rattache au nom de Josquin Des Prés, le besoin de fixer les principes de l'art se faisait sentir avec une force d'autant plus vive qu'un grand nombre d'individus se livraient à l'étude de cet art. Par malheur, la méthode philosophique manquait aux écrivains qui se chargeaient de l'exposition de ces principes. D'ailleurs, la solmisation et la notation étaient établies sur un système faux qui rendait leur analyse longue et pénible. Tant d'incertitude régnait sur l'application des règles aux cas particuliers, que les théoriciens et les auteurs didactiques étaient obligés d'employer la plus grande partie de leurs ouvrages à dissiper les doutes sur ce sujet, et l'on perdait de vue l'objet essentiel de l'art pour expliquer des énigmes auxquelles il aurait fallu renoncer. Ces énigmes avaient pour inconvénient inévitable de faire naître des diversités d'opinions, et les écrivains perdaient en vaines disputes un temps précieux qu'il eût fallu employer à poser les bases d'une science normale. Le ton de ces disputes avait toute l'âpreté, je dirai presque la férocité du moyen-âge; on s'étonne des injures grossières qui salissent les ouvrages de Burzio, de Ramis de Pareya, de Gaforio, de Spataro et d'Aaron, à propos de dissentimens sur des questions de théorie. Ces écrivains tiennent le premier rang parmi ceux qui ont traité de la musique depuis 1480 jusqu'en 1525. Leurs ouvrages nous sont d'un grand secours pour la solution des difficultés que présente l'histoire de la musique.

En 1527, un Flamand, nommé *Adrien Willaert*, fut nommé maître de chapelle de Saint-Marc, à Venise, et y fonda une école de musique, d'où sont sortis de grands artistes et de savans professeurs, parmi lesquels on remarque Cyprien de Rore, André Gabrieli, Claude Merulo, qui fut le plus grand organiste de son temps, et Zarlino, le premier écrivain sur la musique qui a eu de la méthode et quelque philosophie dans l'esprit. Willaert a joui d'une grande célébrité; les Italiens, qui d'abord avaient montré peu d'estime pour ses talens, se passionnèrent ensuite pour sa musique et lui donnèrent le titre de *divin*. Postérieurement, les historiens l'ont considéré comme un de ces hommes rares qui impriment à l'art qu'ils cultivent un mouvement de progrès. J'avoue que l'examen attentif que j'ai fait de ses compositions et le soin que j'ai pris d'en mettre un assez grand nombre en partition, ne m'a pas fait découvrir de quoi justifier une si haute réputation. Les mélodies de Willaert manquent souvent de grâce et me paraissent bien inférieures en facilité à ce qu'on trouve dans les chansons françaises à quatre,

cinq et six voix de Goudimel et de Clément Jannequin, qui vécurent de son temps. Son style a de la sécheresse et je ne sais quelle sorte de raideur qui n'a rien d'agréable. A l'égard des formes de l'harmonie, il ne me paraît y avoir introduit rien d'essentiellement nouveau. Comme la plupart de ses prédécesseurs et de ses contemporains, il n'a vu dans cette harmonie qu'un travail d'entrées successives des voix, dont les imitations et les canons faisaient tous les frais, et qui souvent entraînait le sacrifice des grâces de la mélodie, pour satisfaire à de puériles conventions d'école.

Il est cependant une chose dans laquelle Willaert paraît avoir été inventeur, d'après le témoignage de son élève Zarlino; il s'agit de la musique à un grand nombre de voix divisées en plusieurs chœurs. L'existence de deux orgues dans l'église de Saint-Marc, dès l'année 1490, semblerait indiquer que la division de la musique en plusieurs chœurs datait de temps antérieurs; mais nous devons nous en rapporter sur ce point à un contemporain, homme de science et d'érudition, dont le témoignage paraîtrait suffisant pour démontrer que Ockeghem n'a jamais composé de morceau de musique à trente-six parties, comme l'affirme Glaréan, lors même que l'état de l'art ne prouverait pas l'impossibilité d'une composition de ce genre vers le milieu du quinzième siècle.

Après Willaert, surtout à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, les maîtres de chapelle écrivirent pour les fêtes solennelles beaucoup de messes et de psaumes à trois, quatre, cinq et jusqu'à neuf chœurs, chacun de quatre parties, et l'on cite plusieurs d'entre eux qui parvinrent à faire avec beaucoup de facilité ces combinaisons compliquées d'un si grand nombre de voix. Parmi eux se distinguèrent particulièrement Paul Agostini, Virgile Mazocchi, François Berretta et surtout Horace Benevoli. Quelque mérite qu'il y ait dans ces colossales compositions, il faut avouer qu'elles ne répondent point à ce que leurs auteurs en espéraient: car, indépendamment de la difficulté de mettre de l'ensemble parmi des chœurs disséminés dans une vaste église, à cause du temps que le son met à parcourir l'espace, il arrive inévitablement que tout sentiment de mélodie s'éteint dans les mouvemens de toutes ces voix qui se croisent en tout sens, que l'harmonie est elle-même obscure, incorrecte, et que le rhythme reste dans le vague, surtout quand les différens chœurs se réunissent.

Les musiciens les plus renommés de l'époque d'Adrien Willaert (époque qui s'étend depuis 1525 environ, jusqu'en 1560), sont, parmi les Italiens,

Animuccia et Constant Festa, maîtres de chapelle à Rome, Constant Porta, qui appartenait à l'école vénitienne, et Alphonse, appelé *della Viola*, à cause de son habileté dans l'art de jouer de la viole; parmi les Français, on compte Claude Goudimel, qui le premier ouvrit à Rome une école publique de musique et qui fut le maître de Palestrina, grand artiste, dont il sera bientôt parlé; Clément Jannequin, remarquable par l'originalité de ses idées, Claude de Sermisy, maître de chapelle de François Ier, Archadelt ou Arcadelt, qui fut maître des enfans de chœur de la chapelle pontificale à Rome, Jean Maillart, Certon, Moulu et beaucoup d'autres; chez les Belges et les Hollandais, Clément, surnommé *Non Papa*, Cyprien de Rore, André Pevernage, Manchicourt, Richafort, Jacquet de Wert, Créquillon, Phinot, etc.: en Allemagne, Senfl, Walther et Jean de Clèves.

Je crois avoir fait voir que jusqu'au milieu du seizième siècle les formes matérielles et artificielles de l'harmonie ont absorbé l'attention de tous les musiciens, et qu'à ces formes, devenues chaque jour plus compliquées, s'étaient associées des idées qu'auraient dû repousser la raison et le goût, comme de prendre dans des chansons grivoises des thèmes de musique religieuse, et d'en faire chanter les paroles conjointement avec celles de la messe ou des vêpres. Dans la composition de la musique mondaine, particulièrement dans les madrigaux, les musiciens ne prêtaient presque aucune attention au sens des paroles, et souvent des vers élégiaques étaient tournés en bouffonneries, par l'arrangement qui leur était donné dans les imitations de phrases que les voix faisaient entre elles. Vers 1550, cet art de combiner des imitations et des canons dans un style fugué, avait été porté aussi loin que possible; mais c'était tout ce qu'on savait faire. On appliquait ce style à toute espèce de musique, à l'église, aux chansons de table, aux pièces instrumentales, aux airs de danse même. En un mot, on avait épuisé les ressources du genre, et le moment était venu où une nouvelle direction devait être imprimée à l'art.

Ce fut un musicien italien, nommé *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, qui entreprit de donner alors à la musique cette nouvelle direction plus conforme à sa destination naturelle, et qui réussit dans son entreprise au point d'en acquérir une gloire immortelle. Depuis long-temps l'autorité ecclésiastique avait lancé ses anathèmes contre le mélange impie et ridicule des chansons lascives et des paroles sacrées dans la musique religieuse. Dès 1435, le concile de Bâle avait essayé de bannir de l'église cette association monstrueuse,

mais sans succès[1]. On a répété souvent depuis lors que les abus de la musique (sans spécifier leur nature) avaient déterminé le pape Marcel II et le concile de Trente à bannir toute musique de l'église, et de la remplacer par le plain-chant; on a dit aussi que Pierluigi de Palestrina avait obtenu du pape la suspension de son décret, s'engageant à composer une messe qui serait d'un style convenable pour le service divin, et que c'est cette même messe qui est connue sous le nom de *Messe du pape Marcel;* Guidiccioni ajoute qu'après avoir entendu la messe de Pierluigi, les pères du concile de Trente changèrent d'opinion, et retinrent le décret prêt à être rendu contre l'usage de la musique dans l'église. M. l'abbé Baini a démontré dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina que toutes ces assertions sont mal fondées. Mais ce qui ne saurait être mis en doute, c'est l'influence du génie du grand artiste. Comme beaucoup de ses prédécesseurs et de ses contemporains il écrivit une messe sur la chanson de *l'homme armé;* comme eux il en fit une dans la forme d'une espèce de *ricercare* sur la gamme *ut, ri, mi, fa, sol, la,* montante et descendante; comme eux, enfin, il fit souvent usage de l'imitation et du canon; mais dans le nombre immense de messes et de motets qui sont sortis de sa plume, il a presque toujours employé des chants de l'église comme sujets de ses compositions; partout il a su imprimer à sa musique religieuse un caractère grave, solennel et dépouillé de passions terrestres. La nature l'avait doué de l'instinct d'une pure mélodie qui lui faisait donner un air facile et chantant aux parties de ses ouvrages les plus remplies de recherches scientifiques.

Le genre du madrigal, qui n'avait été jusque vers 1550 qu'un travail harmonique plus ou moins habilement combiné, prit entre les mains de Pierluigi de Palestrina une grâce douce et calme; la mélodie s'y fit remarquer par sa convenance à l'égard des paroles; enfin, ce grand homme dirigea l'art vers son but naturel. Il fut suivi dans cette route nouvelle par un grand nombre de compositeurs italiens parmi lesquels on remarque Félix Anerio, Giovanelli, Lucas Marenzio, les Nanini, et Horace Vecchi.

Dès ce moment, l'Italie acquit une supériorité incontestable sur les autres nations, et les écoles de Rome et de Venise se firent remarquer par des in-

[1] Abusum aliquarum ecclesiarum, in quibus Credo in unum Deum, quod est symbolum et confessio fidei nostræ non complete usque ad finem cantatur; aut præfatio, seu oratio dominica obmittitur, *vel in ecclesiis cantilenæ sæculares voce admiscentur*.... abolentes statuimus, etc.

ventions importantes à des époques rapprochées. Dans cette école de Venise dont je viens de parler, André Gabrieli et son neveu Jean Gabrieli commençaient à se faire connaître par leur talent comme organistes, et par des hardiesses de composition inconnues jusqu'à eux; Claude Merulo n'était pas moins remarquable comme compositeur que comme organiste; enfin, Zarlino, l'un des successeurs de son maître Willaert dans la place de maître de chapelle de Saint-Marc, publiait ses *Institutions harmoniques*, ouvrage remarquable où la doctrine musicale est exposée d'une manière beaucoup plus rationnelle qu'elle ne l'avait été dans tous les livres connus précédemment.

L'époque de l'histoire de la musique qui porte à juste titre le nom de Palestrina s'étend depuis 1550 jusqu'en 1594. Dans ce temps de gloire pour les écoles de l'Italie, les Pays-Bas fournirent quelques musiciens de premier ordre; tels furent Roland de Lassus et Philippe de Mons, dont les compositions ont eu un si grand nombre d'éditions qu'on ne peut révoquer en doute l'éclat de leur succès. Il n'en fut pas de même à l'égard de la France, car c'est à dater du même temps que ses musiciens cessèrent de marcher en progrès avec le reste de l'Europe. Après la mort de Goudimel, qui trouva une fin malheureuse dans les massacres de la Saint-Barthélemy, il n'y eut plus de grands harmonistes parmi les Français. Laborde a dit, dans son volumineux essai sur la musique, qu'on sait à peine s'il y a eu de la musique en France avant le règne de François Ier; c'est exactement le contraire de ce qui a été, car ce règne marque le terme de la gloire des artistes français. Les troubles civils et religieux qui agitèrent la France dans la seconde moitié du seizième siècle exercèrent sans doute une fâcheuse influence sur la position des musiciens, la rendit plus précaire, nuisit à leurs travaux et au développement de leurs facultés. Au temps de Charles IX, de Henri III et de Henri IV, les compositions françaises de Claude Lejeune étaient celles qui avaient la vogue la plus décidée; et la préférence qu'on leur accordait était juste, car Claude Lejeune ne fut pas un artiste ordinaire; mais il était né à Valenciennes qui n'appartenait point alors à la France. Du Caurroy, maître de la musique de Henri III et de Henri IV, passait aussi pour un très habile compositeur; mais rien ne justifie dans ses ouvrages la réputation dont il a joui; il était faible harmoniste et manquait de goût et d'invention dans le chant.

L'Espagne comptait encore quelques grands musiciens, parmi lesquels on remarquait Vittoria; en Angleterre, William Bird, Tallis et Morley fondaient une école qui se distinguait par une certaine pureté dans l'art d'écrire, mais

où la grâce et l'élégance des formes mélodiques étaient inconnues. L'Allemagne commençait à se faire remarquer par un style d'harmonie et de modulation où l'on apercevait déjà du penchant aux transitions inattendues qui depuis a dominé dans la musique de tous les compositeurs de ce pays. Léon Hassler, grand musicien, élève d'André Gabrieli et compagnon d'études de l'illustre Jean, neveu de son maître, est considéré comme le chef des musiciens allemands de cette époque. Le mérite de ses ouvrages le rend sans doute digne de sa haute renommée; cependant je dois dire que son contemporain Adam Gumpelzhaimer, pauvre maître d'école à Augsbourg, me paraît supérieur à lui sous le rapport de l'originalité. J'ai été frappé d'admiration à la vue des nouveautés piquantes que renferment les compositions de ce musicien, et j'ai pensé quelquefois que Jean Gabrieli, Claude Monteverde et quelques autres maîtres de l'école vénitienne, qui vivaient à la fin du seizième siècle et qui se sont illustrés par leurs inventions harmoniques, avaient eu connaissance des ouvrages du pauvre musicien d'Augsbourg. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas sans étonnement que j'ai comparé le mérite des productions d'Adam Gumpelzhaimer avec l'obscurité où son nom est resté jusqu'à ce moment. Je crois être le premier qui ait appelé l'attention publique sur cet artiste. A Léon Hassler et à Gumpelzhaimer il faut joindre Jérôme Schultze, organiste à Hambourg, dont le nom a été latinisé en celui de *Prætorius*. Non moins distingué par ses talens de compositeur que par son habileté dans l'art de jouer de l'orgue, il commença cette belle école d'organistes de Hambourg dont Samuel Scheid, Henri Scheidmann et Jean Adam Reinke ont depuis lors soutenu la gloire.

Je ne dois pas quitter cette époque de l'histoire de la musique sans dire un mot des travaux qui s'y firent pour obtenir une égale répartition des intervalles qui séparent les notes de la gamme. On a vu (p. xcviii) que les rapports arithmétiques des sons ont été connus des Grecs, et qu'on attribuait leur découverte à Pythagore. On a vu aussi qu'Aristoxène a nié la réalité de ces proportions, et a posé en principe l'égalité de la division des tétracordes en demi-tons égaux. Postérieurement à ces philosophes, Théon de Smyrne, Didyme et Ptolémée ont développé dans leurs traités de musique la théorie des rapports numériques des sons, et Boèce a fait une excellente analyse des systèmes des Grecs. Dans le moyen-âge, Hucbald, Engelbert, abbé d'Aimont, et quelques autres donnèrent, d'après Boèce, un exposé de la théorie des Grecs sur ce sujet, mais sans y rien ajouter; dans le qua-

torzième siècle, Jean de Muris fit faire un grand pas à la doctrine des proportions numériques des sons, en indiquant la nécessité d'un tempérament. Il y a des choses curieuses à ce sujet dans son *Speculum musicæ*, où il démontre d'une manière assez élégante que deux quartes majeures, comme *ut, fa* dièse, et *sol* bémol, *ut*, ne donnent point l'octave juste, à cause du défaut d'identité de *fa* dièse et de *sol* bémol.

Vers le milieu du seizième siècle, quelques musiciens érudits, préoccupés du désir de retrouver les genres chromatique et enharmonique des Grecs et d'y appliquer l'harmonie, firent beaucoup de recherches, hérissèrent leurs ouvrages de calculs, et se livrèrent entre eux à des disputes violentes pour une chimère qu'ils ne purent jamais réaliser. Les deux premiers livres des *Institutions harmoniques* de Zarlino et tout son traité des *Démonstrations*, roulent presque entièrement sur ces questions. Dès 1548 il avait fait construire par Domenico, facteur d'instrument de Pesaro, un clavecin où les demi-tons majeurs et même les mineurs étaient divisés par deux touches. Les recherches de ce savant musicien avaient pour objet de découvrir une méthode de calcul propre à donner l'accord exact de ces petits intervalles et leur application à l'harmonie. Avec des connaissances plus étendues sur les résultats de la constitution des échelles musicales, Zarlino ne se serait pas consumé en vains efforts pour une chose impossible ; mais les élémens de ces connaissances n'existaient pas de son temps. Il est d'autant plus excusable de s'être égaré, que de nos jours même on n'a sur tout cela que des idées confuses par l'obstination où l'on est resté d'une part à nier la réalité des proportions numériques des sons, et de l'autre, à prétendre qu'à défaut de ces proportions, la musique n'a qu'une base fausse. Au reste, on ne doit pas regretter le temps que Zarlino a mis à faire ses recherches, car elles l'ont conduit à trouver la première bonne méthode de tempérament pour l'accord des instrumens à clavier. Ce tempérament, comme tous ceux qu'on a imaginés depuis lors, consiste dans une répartition aussi égale qu'il est possible des différences qu'il y a entre les intervalles mathématiquement justes et les douze demi-tons contenus dans l'octave des instrumens à sons fixes.

Dans le même temps où Zarlino s'occupait de la division exacte des intervalles dans les genres chromatique et enharmonique, un autre musicien se livrait à des recherches semblables à Rome, où il était fixé. Ce musicien, nommé Vicentino, assurait qu'il avait complètement réussi au moyen d'un instrument dont il se prétendait inventeur et qu'il appelait *arcicembalo*. Le

clavier de cet instrument était disposé de manière à faire entendre dans leur justesse absolue les intervalles enharmoniques représentés par une seule touche dans les instrumens à claviers ordinaires, tels le clavecin et l'orgue; en sorte que *fa* dièse et *sol* bémol étaient représentés par deux touches différentes, et ainsi des autres. Des instrumens semblables ont été construits à différentes reprises et long-temps après Vicentino, pour faire des expériences qui n'ont rien produit d'utile. L'inventeur de l'arcicembalo était cependant convaincu qu'il avait retrouvé les genres chromatique et enharmonique des Grecs et qu'il avait imaginé le moyen de les appliquer à l'harmonie moderne. Il croyait être le seul musicien qui sût ces choses, ce qui lui occasiona une querelle assez vive avec un autre artiste : le sujet de la dispute fut soumis à l'arbitrage de deux chanteurs de la chapelle pontificale, et Vicentino fut condamné. Le fait est qu'il était dans une erreur complète (bien qu'il fût un savant musicien), et que non seulement il n'avait pas trouvé la véritable *enharmonie-harmonique*, mais que les exemples qu'il a publiés prouvent même qu'il ne connaissait pas le chromatique[1]. Les élémens de ces deux genres de musique n'existaient pas de son temps.

Bien des recherches ont été faites postérieurement à Zarlino et à Vicentino pour concilier les opinions des partisans de la justesse proportionnelle des intervalles, et de ceux du système égal, c'est-à-dire de la division de l'octave en douze demi-tons égaux : mais toutes les tentatives ont été infructueuses. Il y avait erreur des deux côtés et chacun s'est obstiné dans la sienne. D'une part, les géomètres ont soutenu avec juste raison l'infaillibilité des expériences et du calcul à l'égard des proportions des intervalles ; mais ils n'ont pas vu que les proportions de chaque intervalle n'offrent que des faits isolés dont la réunion ne saurait composer une gamme, car la gamme est une formule dont les élémens sont purement métaphysiques quant au système de leur ordonnance[2]. Ils ont cru d'ailleurs qu'en dehors des instrumens à sons

[1] On trouvera cette discussion traitée à fond à l'article *Vicentino*, dans la Biographie.

[2] Sans porter atteinte à la théorie qui fait considérer les rapports de nombres les plus simples comme exprimant les intervalles les plus consonnans à l'oreille, on pourrait changer la position de ces intervalles contenus dans l'octave et donner naissance à une autre gamme qu'à celle de la musique européenne. Ainsi, après avoir fait la proportion de 1 : 2, pour l'octave de la tonique, celle de 2 : 3, pour sa quinte, et celle de 4 : 5, pour sa tierce majeure, il ne serait pas prouvé qu'il faudrait faire entre la tonique et la quatrième note la proportion 3 : 4, car si l'on élevait d'un demi-ton cette

fixes, les intervalles doivent être absolument justes, ce qui est une erreur non moins considérable, car, suivant leurs modes de successions, les sons varient incessamment d'intonations, d'après des lois qui seront un jour exposées dans un traité de la philosophie de la musique.

Les adversaires des géomètres, tout en se trompant à l'égard du calcul qui est fondé sur les dimensions des corps sonores et sur les nombres de vibrations, ont eu l'avantage de concevoir l'existence de la gamme comme un produit de convenances métaphysiques; mais en admettant leur division de l'octave en douze demi-tons invariablement égaux, ils se sont mis en contradiction manifeste avec les attractions ascendantes et descendantes des sons, démontrées par l'expérience.

Je ne reviendrai plus sur ce sujet, parce que plusieurs siècles de travaux et de disputes n'ont pas fait avancer la science d'un pas en ce qu'elle a d'important.

AGE MODERNE.

TRANSFORMATION TONALE DE LA MUSIQUE VERS LA FIN DU SEIZIÈME SIÈCLE. — NAISSANCE DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE.

Dès que les combinaisons purement harmoniques ne parurent plus suffisantes pour faire naître dans l'ame de vives impressions de plaisir; dès que les musiciens eurent compris qu'il y avait quelque chose de plus élevé dans l'objet de l'art que ces calculs de notes souvent pénibles et quelquefois puérils, on se mit à la recherche de ce quelque chose, dont on n'avait pas de notions précises, et chacun s'aventura à chercher des routes nouvelles, sans autre guide que son instinct. Le besoin de nouveauté se faisait sentir avant qu'on se

quatrième note, de manière à faire le rapport numérique de 18 : 23, on ne ferait que déplacer la quarte majeure qui est contenue dans l'octave, et la quarte juste se trouverait entre la quatrième note et la septième. Ce serait la gamme des Chinois. Il est vrai que la quarte juste *fa* dièse, *si*, ne serait pas exactement dans la même proportion que *ut*, *fa*; mais, d'autre part, la quarte majeure *ut*, *fa* dièse, serait meilleure que celle de *fa*, *si*, dont le rapport numérique est 32 : 45.

Encore une fois, la justesse absolue des intervalles d'après leurs rapports arithmétiques ne produit que des faits isolés dont l'agrégation ne saurait donner nécessairement telle ou telle gamme pour résultat. Or, c'est précisément à cause de cela que la théorie et l'oreille des musiciens se sont de tout temps trouvées en désaccord.

fût assuré qu'il était possible de trouver quelque chose de nouveau. La diversité des directions qui furent suivies alors par les meilleurs artistes, fit faire à la musique plus de progrès en quelques années qu'elle n'en avait fait pendant deux siècles.

Les recherches qu'avaient faites Zarlino et Vicentino, vers le milieu du seizième siècle, pour découvrir un nouveau genre de musique applicable à l'harmonie, ou pour retrouver certaines parties de l'art des Grecs, dont leurs auteurs ne parlent que d'une manière obscure, ces recherches, dis-je, indiquaient que dès lors la musique usuelle ne suffisait plus aux besoins de l'époque. Cyprien de Rore, élève d'Adrien Willaert, avait aussi essayé d'introduire dans la modulation un système plus varié. Dans quelques-unes de ses compositions, on aperçoit des traces de chromatique, ou plutôt de succession de tons divers, car les dissonances naturelles, qui sont le pivot des transitions véritablement chromatiques, n'étaient pas encore employées. Bientôt après, Lucas Marenzio, homme de génie, essaya d'introduire les dissonances dans ces transitions, et réussit à trouver quelques successions heureuses et inattendues; mais, soit timidité, soit qu'il n'eût pas compris la possibilité d'employer ces dissonances sans préparation, il en affaiblit l'effet en les faisant entendre d'abord dans l'état de consonnances. Dans le même temps, Charles Gesualdo, prince de Venouse, donna au style de ses madrigaux plus de piquant encore par leurs formes chromatiques. Doué d'un génie plus original que celui de Marenzio, mais moins habile dans l'art d'écrire, il unit dans ses compositions beaucoup de défauts à de grandes qualités. Loués par quelques-uns avec enthousiasme, critiqués par d'autres avec amertume, ses ouvrages n'ont peut-être pas été considérés sous le point de vue où il aurait fallu les voir. Ce qu'on ne peut nier, c'est que ce compositeur a devancé son siècle, sous le rapport de l'expression pathétique des paroles.

Des innovations d'un autre genre furent aussi tentées dans la seconde moitié de ce seizième siècle, époque des grandes choses. A diverses reprises, les instrumens avaient été admis dans l'église et en avaient été chassés. A quel usage étaient-ils employés? c'est ce qu'on ne sait pas précisément : cependant il y a lieu de croire qu'ils soutenaient les voix dans l'*organum* et plus tard dans le déchant. La composition de la chapelle des rois de France pendant les quatorzième et quinzième siècles que j'ai trouvée dans les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris, ne m'a pas fait voir d'instrumentistes mêlés aux chapelains et aux chanteurs; cependant M. l'abbé Baini a remarqué avec

beaucoup de justesse que les compositions de plusieurs maîtres du quinzième siècle, et particulièrement de Josquin, offrent tant d'exemples de passages qui sortent de l'étendue des voix ordinaires, qu'on peut présumer que beaucoup de ces morceaux ont été faits pour être joués par les instrumens, et qu'on n'y a ajouté des paroles latines qu'après que la musique eut été composée. Toutefois, on ne voit pas que l'usage de mêler les instrumens aux voix se soit établi en France ni en Italie, à l'exception de Venise, où figurent, vers le milieu du seizième siècle, quelques instrumentistes dans le chœur de Saint-Marc. On ne connaît pas de compositions pour l'église où les instrumens soient indiqués antérieurement à la publication d'un volume de motets à cinq et six voix, par Jean Domenico de Nola, maître de chapelle de l'église de l'*Annunziata*, à Naples : cet ouvrage parut en 1575. Il n'y avait pas de parties d'orchestre dans cette musique; les instrumens devaient jouer ce que les voix chantaient; de là vient que toutes les productions du même genre étaient *da suonare o da cantare*, comme disaient les Italiens aux titres de leurs ouvrages (à jouer et à chanter). Les dimanches et les jours fériés, on entendait les voix seules, ou quelquefois les instrumens sans voix; aux fêtes solennelles, les voix et les instrumens se réunissaient.

Une création nouvelle, inattendue, vint tout à coup changer ces dispositions, et donner une part importante à l'instrumentation dans la musique vocale, sacrée ou profane. Cet événement, qui devait changer la direction de l'art, eut lieu dans les dernières années du seizième siècle.

Je veux parler de l'invention du drame musical. La renaissance de la véritable poésie dramatique en Italie, au commencement du seizième siècle, ne précéda que de peu de temps l'union des vers et de la musique dans l'action théâtrale. Des chœurs et des intermèdes musicaux furent ajoutés aux tragédies et aux comédies pour de grandes cérémonies publiques ou pour des réjouissances. Ces chœurs et ces intermèdes ne furent d'abord que des madrigaux chantés à plusieurs voix; en vain y aurait-on cherché quelque traces d'expression analogue aux paroles : ainsi que je l'ai dit, les musiciens ne connaissaient alors que les formes du contrepoint; l'art n'était que mécanique. Aux noces de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine, on représenta à Florence un de ces drames mêlés de musique; le sujet de celui-là était le *Combat d'Apollon et du Serpent*. On sait quelle fut la magnificence déployée par don Garin de Tolède, vice-roi de Sicile, aux représentations de l'*Aminte* du Tasse, et d'une pastorale de Transille. On y avait introduit

des intermèdes et des chœurs, dont le jésuite Marotta avait composé la musique. Ces essais enhardirent d'autres artistes à mettre en chant quelques scènes d'une pastorale intitulée *le Sacrifice*, jouée à Ferrare vers 1580, et d'autres scènes de *l'Infortunée* et de *l'Aréthuse*, qui furent représentées à la même cour. Tout cela était dans le style madrigalesque, sans passion, sans mélodies expressives, mais de forme douce et gracieuse. Des instrumens y accompagnaient le chant, mais ils exécutaient les mêmes parties que les voix.

Le goût éclairé des Médicis pour les arts, la protection qu'ils lui accordaient, avaient fait de Florence et de Rome le centre des gens de goût et des hommes les plus distingués de l'Italie. A Florence était réunie, vers 1580, une société de nobles, de savans et d'artistes parmi lesquels on remarquait Jean Bardi, comte de Vernio, Jacques Corsi, Vincent Galilée, le poète Octave Rinuccini, les compositeurs de musique Jacques Perí et Jules Caccini, surnommé *le romain*, enfin *Emilio del Cavaliere*, grand musicien, pour qui la place d'inspecteur-général des artistes avait été créée. De fréquens entretiens avaient lieu entre les membres de cette société dans le but de chercher le moyen de perfectionner les arts, particulièrement la musique, et l'on y signalait souvent les défauts des compositions de ce temps, où l'on ne trouvait guère d'autre mérite que celui des formes systématiques et mécaniques du contrepoint. Tous ces hommes de génie et de goût comprenaient la possibilité de diriger l'art vers un plus noble but, en le faisant servir au développement des mouvemens passionnés de l'ame. La poésie chantée des peuples de l'antiquité leur paraissait être le modèle qu'il fallait adopter, et chacun d'eux se livrait à des recherches sur ce sujet. Dans une réunion qui eut lieu chez le comte de Vernio, Galilée fit entendre l'épisode du *Comte Ugolin*, du Dante, sur lequel il avait établi une sorte de récitatif accompagné d'instrumens. Cet essai, bien qu'imparfait encore, fut applaudi, et confirma l'assemblée dans ses idées sur la meilleure application de la musique à la poésie.

En 1590, Emilio del Cavaliere, artiste doué, comme je l'ai dit, du génie de l'invention, fit représenter devant le duc de Toscane une espèce de drame musical, sous le titre de *Il Satiro*, et, la même année, il donna *la Dispersione di Fileno*.

Une troisième pastorale, d'un genre fort original, fut représentée en 1595, sous le titre de *Il giuoco della Cieca*. Tous ces ouvrages excitèrent la plus vive admiration; ils en étaient dignes, car ils étaient le produit d'une idée créatrice destinée à changer la direction de l'art. La mélodie était faible de

rhythme, et ne pouvait être considérée que comme une espèce de récitatif mesuré; mais elle avait de l'accent et de l'expression. D'ailleurs, ce genre de musique était remarquable par le système d'instrumentation qui l'accompagnait. La composition des orchestres de ces premiers auteurs de musique dramatique, avait pour but de varier les effets, bien que les instrumens n'eussent qu'une sonorité faible. C'était une grande guitare appelée *chitarono*, une *guitare* à l'espagnôle, un luth, un petit clavecin; *stromenti che facci poco romore*, dit l'éditeur d'un des ouvrages de Cavaliere. L'harmonie de ces instrumens ne suivait pas note pour note les parties de chant, et les instrumens faisaient entendre de temps en temps des ritournelles. De là les variétés qui s'introsirent dans les systèmes d'instrumentation, et qui avant la fin du seizième siècle offraient déjà beaucoup d'intérêt.

A la demande de Jacques Corsi, Peri mit en musique *la Dafné*, pastorale de Rinuccini, en 1594, et bientôt après la tragédie lyrique de *la Mort d'Euridice*, dans laquelle il eut pour collaborateur Jules Caccini. Ce dernier ouvrage fut représenté à Florence, à l'occasion des noces de Marie de Médicis avec Henri IV, roi de France. Peri nous a conservé lui-même les noms des chanteurs qui exécutèrent sa pastorale; François Rasi, gentilhomme de la ville d'Arezzo, représentait *Aminta*, Antoine Brandi, *Arcetro*, Melchior Palantrotti, *Pluton*, et Jacques Giusti, jeune garçon de Lucques, *Dafné*. Jacques Corsi jouait du clavecin, Don Garzia Montalvo du *chitarono*, Jean-Baptiste *dal violino* de la *lyra* (grande viole à treize cordes), et Jean Lapi d'un grand luth. Claude Monteverde, illustre musicien de l'école de Venise, ajouta beaucoup aux inventions des grands artistes qui viennent d'être nommés lorsqu'il écrivit, dans les premières années du dix-septième siècle, les opéras d'*Orphée*, d'*Ariane* et le ballet *delle Ingrate*. Ses rhythmes furent plus marqués par le retour de certaines idées principales d'une manière périodique; il donna naissance à l'air et au duo; enfin son instrumentation fut beaucoup plus riche et plus variée que celle de Cavaliere, de Peri et de Caccini, et Monteverde sut adapter au caractère des personnages et aux situations dramatiques les combinaisons des instrumens. On en peut juger par la composition de l'orchestre de l'*Orfeo*:

1° Deux clavecins jouaient les ritournelles et l'accompagnement du prologue, qui était chanté par la musique personnifiée;

2° Deux lyres ou grandes violes à treize cordes accompagnaient Orphée;

3° Dix dessus de viole faisaient les ritournelles du récitatif que chantait Euridice;

4° Une grande harpe double servait à l'accompagnement d'un chœur de nymphes;

5° L'Espérance était annoncée par une ritournelle de deux violons français et d'un clavecin;

6° Le chant de Caron était accompagné par deux guitares; le chœur des esprits infernaux par deux orgues, Proserpine par trois basses de viole, Pluton par quatre trombones, Apollon par un petit orgue de régale, et le chœur final des bergers par un flageolet, deux cornets, un clairon et trois trompettes à sourdines.

Il y avait, sans doute, quelque maigreur dans la séparation de tous ces instrumens, mais on ne peut nier qu'il en résultât de la variété.

Un tel enthousiasme se manifesta au premier essai de ces effets variés, que les compositeurs ne tardèrent pas à faire passer les violes, les cornets et les trombones dans la musique d'église; on en voit des preuves certaines dans quelques ouvrages de Jean Gabrieli, de Henri Schütz, et de quelques autres. Dès lors le caractère de la musique religieuse fut changé, et peut-être est-il permis de dire que celui qui lui convenait le mieux fut perdu. Les variétés de sonorité des instrumens sont un des moyens d'expression des passions humaines, qui ne devraient pas trouver place dans la prière. Palestrina avait mieux compris qu'aucun autre le style convenable pour l'église et l'avait porté à sa perfection; après lui, on a fait de belles choses d'un autre genre, mais où il y a moins de solennité, de dévotion et de convenance.

Après avoir donné ces aperçus de la naissance et des progrès de *l'instrumentation* proprement dite, il me reste à parler d'une audacieuse innovation qui opéra tout à coup, vers la même époque, une transformation complète de la tonalité, je veux dire, de l'art tout entier. Les règles de l'harmonie, depuis le quatorzième siècle jusqu'à la fin du seizième, avaient proscrit toute relation de *mi* contre *fa*, c'est-à-dire, de la note supérieure du premier demi-ton; avec l'inférieure du second; car, selon la méthode de la solmisation par hexacordes, on appelait toujours *mi*, *fa*, les deux notes qui étaient naturellement à la distance d'un demi-ton l'une de l'autre. Ainsi, la note que nous appelons *si* ne pouvait jamais se rencontrer avec celle que nous nommons *fa*, soit par une succession de deux tierces majeures, soit par un repos de la tierce majeure *sol*, *si*,

sur la quinte *fa*, *ut*, soit enfin par l'harmonisation de *fa* avec *si*, qu'on appelait *mi*. Lorsque ce dernier cas se présentait dans la composition, avec la réunion du cinquième degré de la gamme, c'était toujours par l'effet d'une prolongation de note entendue précédemment en l'état de consonnance [1], ce qui en affaiblissait l'effet. Or, le résultat immédiat de la prohibition des rapports de la note supérieure du premier demi-ton avec la note inférieure du second, était qu'il ne pouvait y avoir de *note sensible* réelle dans la musique, conséquemment, que la tonalité de la musique actuelle ne pouvait exister. Car, remarquez qu'il n'y a de note sensible que parce qu'il y a répulsion harmonique entre la quatrième note et la septième; répulsion qui conduit l'une à descendre, l'autre à monter, en sorte que la note sensible n'aurait pu naître de la seule mélodie.

Eh bien, ce que la doctrine avait condamné, ce que les siècles avaient proscrit, un homme osa le faire un jour. Guidé par son instinct, il eut plus de confiance dans ce qu'il lui conseillait que dans les règles; et, malgré les cris d'épouvante de tout un peuple de musiciens, il osa mettre en rapport la quatrième note de la gamme, la cinquième et la septième : par ce seul fait il créa les dissonances naturelles de l'harmonie, une tonalité nouvelle, le genre de musique qu'on appelle *chromatique*, et, conséquemment, *la modulation*. Que de choses produites par une seule agrégation harmonique! L'auteur de cette merveilleuse transformation de l'art est ce même Monteverde que j'ai signalé tout à l'heure comme inventeur de nouveautés remarquables dans l'instrumentation. Lui-même s'attribue l'invention du genre modulé, animé, expressif, dans la préface d'un de ses ouvrages. C'est qu'en effet, l'accent passionné n'existe et ne peut exister que dans la note sensible, et que celle-ci ne peut naître que de son rapport avec le quatrième et le cinquième degré de la gamme; c'est que toute note mise en rapport harmonique de quarte majeure avec une autre détermine la sensation d'un ton nouveau, sans qu'il soit nécessaire de faire entendre une tonique ni de faire un acte de cadence, et que par cette faculté de la quarte majeure de créer immédiatement une note sensible, la modulation, c'est-à-dire la succession nécessaire de tons différens, devient facile. Admirable coïncidence de deux idées fécon-

[1] C'est ainsi que la quinte mineure, dans l'accord de sixte majeure avec tierce mineure est employée par Palestrina dans le troisième répons des matines de Jeudi-Saint, mais sans la réunion du cinquième degré.

des! Le drame musical prend naissance; mais le drame vit d'émotions et la tonalité du plain-chant, grave, sévère et calme, ne saurait lui fournir d'accens passionnés, et l'harmonie de cette tonalité ne renferme pas les élémens de la transition : alors le besoin inspire le génie, et tout ce qui peut donner la vie à la musique du drame est créé d'un seul coup. Grandes et rapides furent les conséquences de cette belle découverte, car dans la première moitié du dix-septième siècle, l'expression dramatique de la musique était déjà parvenue à des effets d'une puissance fort remarquable [1].

Quel que soit mon désir de me hâter et de terminer le tableau des transformations de la musique, je suis forcé de m'arrêter ici pour redresser des erreurs qui se sont accréditées parmi quelques hommes de mérite. Plusieurs auteurs ont cru qu'antérieurement à Monteverde, le genre improprement appelé *chromatique* était connu et employé; dans ces derniers temps, M. de Winterfeld a cité des exemples de Luc Marenzio et du prince de Venouse, qui ont été, en effet, les prédécesseurs de Monteverde. Avant Marenzio et Gesualdo, Vicentino avait aussi prétendu retrouver un genre chromatique, qu'il croyait analogue à celui des Grecs. Mais qu'on examine l'exemple qu'il en a donné [2]; qu'on étudie les exemples de Marenzio, de Gesualdo, de tous ceux enfin qui ont cru faire de la musique chromatique antérieurement à Monteverde, on acquerra la conviction que le véritable système de musique modulée n'existe point dans tout cela; car les successions de tons n'y étant établies que sur des harmonies consonnantes, ces successions sont arbitraires, n'y ayant jamais entre elles de résolution nécessaire comme celle du rapport harmonique de la quatrième note avec la septième. Souvent même ces amalgames de tons non liés entre eux sont déplaisans par cela même qu'ils ne sont point logiques. Vicentino, Marenzio, Gesualdo, et plusieurs autres, ont été tourmentés par le désir de produire une nouveauté dont ils n'ont pas trouvé le principe. Un seul homme avait été, avant Monteverde, sur la voie de cette découverte; cet artiste est Adam Gumpelshaimer; personne n'a parlé de lui.

[1] Si le drame musical *il santo Alessio*, d'Étienne Landi (Rome, Masotti, 1631, in-fol.), n'était pas d'une excessive rareté, j'y renverrais pour prouver cette assertion. Je citerais aussi les *Madrigali guerrieri e amorosi, con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che serviranno per brevi episodii fra i canti senza gesto*, de Cl. Monteverde (lib. 8, Venise, Vicenti, 1638, 4°).

[2] Dans son *Antica musica ridotta alla moderna pratica*.

Monteverde, qui avait fort bien aperçu les résultats de son heureuse témérité, sous le rapport de l'expression dramatique, n'en vit pas les conséquences à l'égard de la tonalité. Attaqué avec violence par quelques zélés défenseurs de l'ancienne doctrine, particulièrement par Artusi, il ne comprit pas plus que ses adversaires qu'il venait d'anéantir l'existence des tons du chant ecclésiastique dans la musique mondaine. On peut se convaincre par la lecture de quelques-unes des préfaces de ses ouvrages, qu'il n'avait pas porté ses vues sur cet important objet. Il n'est pas moins certain, cependant, qu'après que l'harmonie des dissonances naturelles de septième, de neuvième, et celles qui en dérivent, se fut introduite dans la musique de chambre et de théâtre, il n'y eut plus de premier, de second, de troisième ton, d'authentique ni de plagal dans la musique ; il y eut un mode majeur et un mineur ; en un mot, la tonalité ancienne disparut et la moderne fut créée.

Ici se présente un fait curieux qui me fournira l'occasion de dissiper une erreur devenue presque populaire.

Depuis plus de cent cinquante ans on parle de l'addition de la septième note de la gamme à l'hexacorde attribué à Gui d'Arezzo, comme si la gamme avait jamais pu être réduite à six notes dans l'usage de la musique ; comme si la restitution de la septième avait pu se faire d'une manière arbitraire. On n'a pas compris que la méthode de l'hexacorde n'est qu'un système de solmisation et non un système de musique ; on n'a pas vu davantage que l'addition d'une septième syllabe aux six premières n'était qu'une méthode plus rationnelle, et que les premiers efforts qui ont été faits pour l'introduire dans les écoles ont précédé la transformation radicale de la tonalité, mais qu'il n'ont pu donner naissance à cette tonalité. Au reste, cette invention a été attribuée à beaucoup de musiciens ; sur cela comme sur d'autres points de l'histoire de la musique, bien des erreurs ont été répandues : elles seront rectifiées dans ce qui suit.

Il paraît que ce fut un musicien belge qui, le premier imagina de faire disparaître de la musique les difficultés de la solmisation qui résultaient de la méthode des hexacordes ; peut-être même y en eut-il deux qui essayèrent concurremment cette réforme, car les anciens auteurs nomment tantôt Hubert Waelrant, tantôt *Anselme de Flandre*. Ce qui paraît hors de doute, c'est que Waelrant proposa en 1547, de substituer à la gamme de six notes et aux noms de Gui d'Arezzo, sept autres syllabes qu'il écrivit : *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*. Cette nouvelle méthode, qu'on appela *bobisation*, ou *boso-*

disation, fut adoptée dans quelques écoles des Pays-Bas, et prit, à cause de cela, le nom de *solmisation belge;* elle n'eut point de succès dans les autres parties de l'Europe, et l'on continua de solfier par l'ancienne méthode en France, en Italie et en Allemagne.

Environ cinquante ans après Hubert Waelrant, un autre Belge, Henri de Putte[1], essaya une réforme du même genre en Italie, mais sans succès: Waelrant n'avait enseigné sa méthode que par la pratique; de Putte publia son système dans un livre latin qui parut à Milan en 1599. Au reste, ni à cette époque, ni à aucune autre, les Italiens n'adoptèrent la solmisation par sept syllabes, et lors même que la tonalité eût changé, lorsque des modulations multipliées augmentaient à l'infini les embarras de la méthode des hexacordes, c'était encore de celle-ci qu'ils faisaient usage. Il n'y a pas vingt ans qu'ils ont à ce sujet des idées plus raisonnables.

La bocédisation de Waelrant fut introduite en Allemagne au commencement du dix-septième siècle par Calwitz, qui, taisant le nom de l'inventeur, donna l'invention pour la sienne. Il ne réussit point à la mettre complétement en crédit, car si les Allemands comprirent la nécessité d'une gamme de sept sons, ils ne tardèrent point à désigner les degrés de cette gamme par des lettres au lieu de syllabes.

Après Calwitz vint Pierre d'Urena, moine espagnol, dont le système fut publié quarante ans plus tard par le fantasque évêque de Vigevano, Carmuel de Lobkowitz. Pierre d'Urena voulait aussi que ses compatriotes renonçassent à l'ancienne méthode pour adopter la solmisation par sept syllabes; il ne jouit point de son triomphe, car depuis long-temps il avait cessé de vivre quand ses idées fructifièrent. Il en fut à peu près de même en France de Jean Lemaire, qui ayant proposé d'appeler *sa* la septième note affectée d'un bémol, et *si*, la même note à l'état de bécarre, eut bien de la peine à faire goûter son système par quelques musiciens. La réforme ne se fit pas d'un coup. Long-temps les deux méthodes cheminèrent côte à côte avec leurs adversaires et leurs défenseurs. Je ne nommerai point ici tous ceux qui voulurent prendre part à la réforme, et qui, de bonne foi, se crurent mieux inspirés en substituant des noms de notes à d'autres noms. Je ne parlerai pas plus des disputes littéraires qui éclatèrent à l'occasion de cette réforme:

[1] M. de Reiffenberg veut, d'après un autographe, qu'on écrive *De Put;* lui qui m'a reproché d'avoir négligé Paquot, sait sans doute que cet auteur a écrit *Van den Putte.*

toutes ces querelles, empreintes de la grossièreté de langage des temps, sont depuis lors tombées dans un juste oubli. Près de quarante ans après la publication du système de Lemaire, sa méthode n'était pas encore si bien établie, qu'on ne la distinguât de l'ancienne par le nom de *la gamme du si*. De nouvelles générations s'accommodèrent mieux de l'usage de cette gamme, et la solmisation par les hexacordes fut enfin reléguée dans le plain-chant.

Remarquez que la résistance et les disputes ne vinrent que de ce qu'on n'avait pas compris la réalité de la transformation de la tonalité après les inventions harmoniques de Monteverde. La solmisation par la méthode des hexacordes était sans doute vicieuse dans le plain-chant; dans la tonalité nouvelle elle était insoutenable. Personne ne s'avisa de cela.

Ce n'était point assez pour Monteverde d'avoir créé une tonalité, une harmonie, d'avoir découvert l'accent des passions, et d'y avoir joint le coloris de l'instrumentation; sa lumineuse pensée conçut aussi la nécessité d'un rhythme régulier. A peine indiqué par ses prédécesseurs, même dans la musique du drame, ce rhythme n'était encore qu'un besoin secondaire pour la plupart de ceux qui aimaient l'art : on ne le trouvait guère que dans la danse. Clément Jannequin était à peu près le seul qui eût trouvé le secret de lui donner de la cadence dans la musique des voix. Mais au temps où vivait cet artiste, le moment n'était pas venu pour que le mérite de cette nouveauté pût être apprécié. Ce ne fut pas sans résistance non plus que Monteverde parvint à faire triompher ses idées sur cette importante faculté de l'art. Cet homme était né pour les découvertes, mais chacune de ses conquêtes lui valut une guerre. Lui-même nous a conservé le souvenir des discussions qu'il dut soutenir contre les exécutans, lorsqu'en 1624 il fit entendre, à Venise, dans la maison de Jérôme Mozzenigo, l'épisode du combat de Tancrède et de Clorinde, emprunté au troisième chant de la *Jérusalem délivrée*. Il avait, dit-il, divisé les mesures en seize notes sur la même intonation; mais les instrumentistes ne voulaient pas articuler toutes ces rapides valeurs; ils les réduisaient à une seule percussion par chaque mesure. A la fin, pourtant, ils furent obligés de se conformer à la volonté du compositeur, et après avoir entendu l'effet de ce rhythme, ils avouèrent sa supériorité. Les autres musiciens ne tardèrent point à s'emparer de cette découverte; on en trouva de beaux exemples dans le drame de Landi, *Il S. Alessio*, et dans les premiers opéras de Cavalli. Aux rhythmes de Monteverde, ces musiciens ajoutèrent des rhythmes nouveaux.

Depuis lors les progrès de cette partie de la musique ont été sans doute plus lents que ceux des autres; on peut même affirmer que c'est dans le rhythme que le génie des compositeurs a montré le moins de puissance; pourtant on ne peut nier qu'un assez grand nombre de combinaisons ont été trouvées. Malheureusement elles se sont trop tôt formulées, et l'on sait que la formule est l'ennemie de l'imagination.

Après que la musique eut été dirigée vers son but réel dans le style ecclésiastique, par Jean de Palestrina, et surtout, après que la tendance dramatique lui eut été imprimée, les subtilités matérielles, les enigmes, les recherches de tout genre auxquelles s'étaient attachés les musiciens des quinzième et seizième siècles, tombèrent dans le discrédit. Le système absurde de notation qui avait donné la torture à tous ces musiciens, système où des multitudes d'exceptions rendaient souvent douteuses la valeur réelle des notes, fut la première chose qu'on abandonna dans la pratique. Quelques anciens maîtres en expliquèrent encore la théorie jusques vers le milieu du dix-septième siècle, mais on n'en trouve plus d'exemples dans les compositions qui furent publiées postérieurement à 1610. Les signes représentatifs des longues durées firent place à des valeurs moindres, parce que la musique acquit plus de légèreté; les doubles croches, les triples même, passèrent de la musique instrumentale dans la vocale. L'art, ayant changé d'objet, avait besoin de signes analogues à sa nouvelle destination, et devait être débarrassé de ceux qui ne lui étaient plus utiles. De là vient qu'après le commencement du dix-septième siècle, tout l'échafaudage des modes et des prolations tomba de lui-même; mais de nouvelles combinaisons de mesures furent imaginées, parce que le mouvement poétique du drame les rendaient quelquefois nécessaires. Ainsi l'on peut affirmer qu'en moins de vingt ans, toutes les parties de la musique eurent subi une complète transformation.

AGE MODERNE.

Continuation.

ORIGINE D'UNE CLASSIFICATION MÉTHODIQUE DES ACCORDS DE L'HARMONIE.

Les notions d'harmonie qui sont répandues dans les traités généraux de musique publiés avant le commencement du dix-septième siècle, ne laissent pas entrevoir qu'on eût remarqué l'analogie des faits qui entraînent alors dans

la composition de l'harmonie. Tous les préceptes sur l'emploi de cette harmonie se réduisent à des remarques sur la nature des consonnances, sur les mouvemens de ces intervalles, et sur leurs retards ou liga-tures. On ne trouve pas autre chose dans les écrits de Zarlino, le plus savant des auteurs sur cette matière ; ni même dans Zacconi, qui ne publia qu'en 1596 la première partie de sa Pratique de la musique. Ce silence des écrivains sur les groupes isolés de plus de trois sons, qui ont été désignés sous le nom d'*accords*, a fait naître plus d'une erreur. On a cru qu'un moine de l'Observance, nommé *Louis Viadana*, avait été le premier qui se fût livré à l'observation de ces groupes, et qu'il avait été l'inventeur d'une sorte de basse instrumentale, appelée *basse continue* pour la distinguer de la basse vocale, où se trouvaient parfois des interruptions et des silences, ainsi que de la manière d'indiquer au-dessus des notes de cette basse, par des signes de diverse nature, les accords qui devaient les accompagner. Cette basse et la méthode d'accompagnement à l'usage des organistes, ont, en effet, fourni le sujet d'une instruction spéciale dont Viadana est l'auteur, et qui fut publiée en 1603 ; mais ce n'est pas ici le lieu de traiter la question du droit de l'invention qui a été contesté à Viadana ; cette question sera examinée à l'article de ce musicien. Ce qui importe, c'est de faire remarquer qu'on a confondu en une seule trois choses distinctes, qui sont : la basse continue, les chiffres des accords appliqués à cette basse pour en indiquer l'espèce aux accompagnateurs, et enfin l'analyse des faits qui composent la science de l'harmonie, pour en tirer l'expression abrégée de ces chiffres et les règles de leur emploi.

Cette analyse semblerait avoir dû précéder l'invention de la basse continue et l'application des chiffres sur celle-ci ; cependant, il n'en est fait mention par aucun des auteurs qui ont écrit à la fin du seizième siècle ou au commencement du dix-septième. Viadana a réclamé pour lui l'invention de la basse continue, en 1603, et a dit qu'il avait imaginé cette nouveauté à Rome, cinq ou six ans auparavant ; personne n'a contesté ses droits, ce qui semble prouver qu'ils étaient fondés, malgré les assertions contraires produites en des temps postérieurs. Viadana fait voir que son invention lui a été suggérée par instinct plutôt que par analyse. Il cherchait les moyens d'écrire des morceaux de musique d'église qui pussent être chantés à une seule partie, à deux, trois ou quatre, à volonté, en conservant une harmonie pleine, lors même qu'il n'y avait qu'une seule partie de chant, et il ne trouva rien de mieux qu'une basse instrumentale et continue, destinée à être jouée par la main

gauche d'un organiste pendant que la main droite remplissait l'harmonie des autres parties. N'oublions pas toutefois que Viadana a pu puiser l'idée de cette basse dans l'accompagnement du récitatif des drames d'Emilio del Cavaliere et de Peri.

A l'égard des chiffres placés au-dessus des notes de la basse, et destinés à indiquer aux accompagnateurs les accords qu'ils devaient exécuter, en les débarrassant de l'obligation de lire toutes les parties, Viadana ne dit point qu'il en ait été l'inventeur; il n'en parle même pas du tout dans l'ouvrage publié en 1603, et ce n'est que dans une autre production qui ne parut qu'en 1609 qu'il en fait mention; mais plusieurs années auparavant, d'autres auteurs avaient indiqué l'usage de ces chiffres. De ce nombre sont Alexandre Guidotti, qui a donné des règles sur la signification de ces signes, dans l'avertissement de l'espèce d'oratorio d'Emilio del Cavaliere *La Rappresentazione di anima e di corpo*, dont il fut l'éditeur en 1600, et Jules Caccini, qui a chiffré la basse d'accompagnement de son *Euridice* et de ses madrigaux publiés en 1601.

Certes, ni l'idée de la basse continue, ni le petit nombre de chiffres et de signes qu'on plaçait sur quelques-unes de ses notes, ni même les dix ou douze règles concernant l'accompagnement de la basse sur le clavier, ne constituent un véritable système d'harmonie, mais on ne peut nier que ce soit l'origine des théories qu'on a imaginées par la suite. Les musiciens italiens, dont les méthodes d'enseignement ont été de tout temps plus pratiques que rationnelles, ajoutèrent peu de chose aux premières indications de Guidotti, de Viadana et d'Agazzari, et pendant plus d'un siècle ils n'ont guère eu sur ce sujet que des traditions. Il n'en fut pas de même en Allemagne et en France; là, des multitudes d'ouvrages élémentaires sur l'accompagnement et sur l'harmonie ont été écrits pendant le dix-septième siècle. On verra plus loin que ce fut un Français qui le premier résuma toute l'harmonie en un système régulier.

AGE MODERNE. — *Continuation.*

STYLES RELIGIEUX, DRAMATIQUE ET DE CONCERT, DANS LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE. — ÉCOLES DE CHANT. — ÉCOLES D'INSTRUMENS.

Après l'activité d'invention qui avait régné en Italie vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, il était vraisemblable

que l'art resterait quelque temps stationnaire. Venise était alors la ville des nouveautés ; le reste de l'Italie, Rome surtout, conservait avec plus de soin les anciennes traditions classiques. Bien que les compositions des Nanini, de Benevoli, et de quelques autres maîtres de l'école romaine n'aient pas la majesté simple et solennelle des ouvrages de Palestrina, on y reconnaît pourtant le type du style ancien, et l'on voit que la manière neuve et piquante de Monteverde et de Jean Gabrieli n'avait point trouvé de faveur parmi les compositeurs romains. Ceux-ci repoussaient avec persévérance l'introduction de l'expression dramatique dans la musique d'église ; la seule innovation qu'ils adoptaient était la multiplicité des chœurs, qui étaient uniformément composés chacun de quatre parties. J'ai déjà dit que Benevoli parvint en ce genre à un degré d'habileté fort remarquable ; mais en même temps j'ai signalé les défauts inséparables des compositions de cette espèce. François Suriano, les deux Anerio, Antonelli, Abbatini, Cifra, Roger Giovanelli, François Foggia et Grégoire Allegri, furent les principaux compositeurs qui soutinrent la gloire de l'école romaine pendant la première moitié du dix-septième siècle. Hommes de science plutôt que de génie, la plupart d'entre eux se distinguèrent plus par la pureté de leur style que par la nouveauté des idées ; cependant Allegri et Foggia me semblent se distinguer des autres par les qualités d'une expression religieuse plus pénétrante, bien qu'ils aient su se défendre des défauts de l'application du style dramatique à la musique d'église. C'est à dater de leur époque que les formes de l'imitation et du canon commencèrent à devenir plus rares et qu'on cessa de leur sacrifier le sens des paroles ; car c'est surtout dans l'analogie du caractère de ces textes sacrés et de la musique que consista le talent des maîtres de l'école romaine dans la première moitié du dix-septième siècle. Il est bon de remarquer toutefois que c'est dans ce même temps que l'imitation périodique connue sous le nom de *fugue* commença à se formuler telle qu'elle existe maintenant, sauf quelques modifications qui y furent introduites plus tard.

Les écoles de Naples et de Bologne ne se signalèrent jusqu'en 1650 par aucun compositeur remarquable. A Venise, outre les deux Gabrieli et Monteverde, on trouvait, au commencement du dix-septième siècle, Jean Croce, surnommé *Chiozzetto*, homme de génie à qui l'on doit des formes nouvelles, particulièrement dans le style bouffe dont il fut en quelque sorte le créateur, et qui fut ensuite appliqué avec tant de succès à la scène par ses successeurs. Parmi le nombre immense de compositions qu'on doit au génie de Croce, on

remarque particulièrement l'œuvre qu'il publia dans sa jeunesse sous le titre de *la Triacca musicale* : tout est original dans ce recueil, dont les paroles sont en dialecte vénitien. Un *écho* à six voix, disposé de la manière la plus ingénieuse, une *mascarade* à quatre, le combat de chant du rossignol et du coucou, avec la sentence du perroquet, facétie à cinq voix où règne une grande verve comique, la canzonette des *Bambini*, non moins remarquable, la chanson des paysans, à six voix, un morceau fort plaisant intitulé *le Jeu de l'Oie*, à six voix, enfin *le Chant de l'Esclave*, composition de grand mérite, telles sont les pièces qui composent cette œuvre brillante d'invention et de verve comique.

Croce fut aussi un des premiers compositeurs qui firent des *cantates*, espèce de petit drame ou plutôt de scène à une seule voix. Ce genre de pièce était une conséquence naturelle du système dramatique mis en vogue depuis quelques années; mais ce ne fut point alors que ce genre de composition acquit la perfection dont il était susceptible. Deux maîtres venus plus tard, Carissimi et surtout Alexandre Scarlatti, surent lui donner un intérêt qui n'avait pas été le résultat des travaux de leurs prédécesseurs.

En général, on peut dire qu'après les Gabrieli, Peri, Caccini et Monteverde, les innovations portèrent plutôt sur la forme des pièces que sur quelque point radical de l'art. C'est que les transformations de cette dernière espèce doivent être fort rares ; car lorsqu'il s'en fait quelqu'une, elle ouvre un nouveau champ qu'il faut cultiver pendant long-temps pour en tirer tout ce qu'il peut produire, et ce n'est que lorsque la nécessité s'en fait sentir que de nouvelles transformations se manifestent. Ne nous étonnons donc point si François Caletto, connu sous le nom de *Cavalli*, Cesti, Sacrati, Ferrari, Rovetta, Marazzoli, et d'autres compositeurs italiens qui écrivirent jusqu'en 1675, ne perfectionnèrent que les formes du récitatif, de l'air et des chœurs, sans rien introduire de nouveau dans l'harmonie, et si même ils ne profitèrent pas de tout ce qui leur avait été indiqué à l'égard de cette harmonie par le génie de Monteverde.

Au quatorzième siècle, au quinzième, au seizième, alors que l'art consistait plutôt en combinaisons de sons qu'en une véritable composition, et après que quelques grands artistes lui eurent imprimé une direction plus convenable, les formules avaient toujours succédé aux inventions, et les musiciens s'étaient imités réciproquement. Il en fut de même au dix-septième, surtout à l'égard de la musique dramatique. L'air, de quelque caractère que ce fût,

le chœur, le récitatif même, furent taillés sur le même patron, surtout depuis 1636 jusqu'en 1675. L'idée principale était presque toujours ramenée de la même manière, et trop souvent elle était en mesure ternaire. A l'instrumentation variée et pittoresque de Monteverde avait succédé une instrumentation uniforme de violes et de violons dont les accompagnemens se reproduisaient souvent dans le même genre. Le plus souvent cette instrumentation ne se faisait entendre que dans les ritournelles; la mélodie n'était accompagnée que par le clavecin. Monteverde lui-même, entraîné par l'exemple, sembla avoir perdu ses heureuses inspirations en approchant de l'âge mûr, car il renonça à ses premières idées dans son opéra *Il ritorno d'Ulisse in patria*, qui fut représenté en 1641, à Venise, et dans celui de *l'Incoronazione di Poppea*, joué l'année suivante. Ces deux ouvrages sont bien inférieurs aux premiers du même auteur, sous le rapport de l'invention.

Étienne Landi, auteur du drame *Il santo Alessio*, peut être considéré comme le compositeur qui sut le mieux se défendre de la formulation des idées dans la période de 1630 à 1660. Toutes les parties de son ouvrage sont originales, inspirées et pensées avec profondeur.

Plus j'avance dans ce résumé de l'histoire de la musique, et plus j'éprouve la nécessité d'abréger, parce que l'histoire de l'art dans les temps modernes devient celle des travaux des grands artistes; or celle-ci se trouve à sa place dans les articles de la Biographie. La fin de cette introduction historique ne renfermera donc que des noms avec une indication sommaire des modifications de l'art opérées par ceux qui les portaient. D'après ces considérations, je me bornerai à dire que Carissimi, musicien de l'école de Venise qui vécut longtemps à Rome, perfectionna les formes de la cantate, celles de l'oratorio, fit un plus fréquent usage de l'instrumentation dans la musique d'église qu'aucun des maîtres qui l'avaient précédé, et donna à la mélodie un caractère particulier qu'on peut considérer comme le type de celui de Lulli, fondateur de l'opéra français.

Alexandre Scarlatti, Napolitain, élève de Carissimi, porta plus haut que son maître les qualités du style moderne qui distinguent les productions de celui-ci. Doué d'un génie éminemment dramatique, d'un sentiment profond d'harmonie expressive et d'un goût très pur de mélodie, Scarlatti imprima un mouvement de progrès au drame musical et à la musique de concert par la beauté de ses airs et de ses cantates. Jusqu'à lui, tous les airs d'opéras furent coupés d'une manière uniforme, soit dans la conduite de la modulation,

soit dans la disposition des phrases et dans le retour des idées. Scarlatti, au contraire, varia le caractère de ces morceaux, le mouvement, le rhythme, le système d'instrumentation et l'harmonie. Il fut le chef de l'école de Naples qui ne date que de lui, et qui, par les soins de Durante son élève, a produit une longue et brillante succession de musiciens de premier ordre. Scarlatti était déjà célèbre en 1680; il vivait encore en 1725.

Le style de la musique instrumentale avait commencé à prendre un caractère particulier dans la seconde moitié du seizième siècle. Le talent des grands organistes tels que Claude Merulo, les Gabrieli, Guammi de Lucques, Bariola de Milan, Jacques Paix d'Augsbourg, Bernard Schmidt, et autres, n'avait pas exercé une médiocre influence sur l'importance que ce genre de musique acquit vers 1610. Frescobaldi, digne successeur de ces artistes célèbres, porta plus loin qu'eux les difficultés de mécanisme dans l'art de jouer de l'orgue. Sa manière de traiter la mélodie fut aussi plus douce, plus gracieuse, son harmonie plus piquante de modulations inattendues. Quant à la forme des pièces, il paraît avoir plutôt perfectionné qu'inventé. Les toccates, les *ricercari*, les variations d'un thème donné, étaient des choses connues avant lui; mais il les traita avec un goût plus fin, plus délicat qu'on ne l'avait fait jusqu'alors. Beaucoup d'ouvrages de Frescobaldi ont été écrits spécialement pour le clavecin, et l'on voit que dès lors le style de la musique destinée à cet instrument commença à se distinguer de celui de la musique d'orgue qui devint plus simple. Cette différence est surtout sensible dans les hymnes et les magnificat écrits pour l'orgue par Frescobaldi, sur le chant de l'église. Parmi les grands organistes qui ont été formés par cet artiste, on remarque particulièrement Froberger, dont la musique, chargée de difficultés d'exécution, rappelle la manière de son maître.

Dans le même temps où Frescobaldi brillait à Rome, Samuel Scheidt, non moins grand organiste, se faisait admirer à Hambourg. Ses compositions pour l'orgue sont du style le plus élevé. Moins ornées que celles de l'artiste italien, moins séduisantes par la mélodie, elles ont plus de gravité et je ne sais quoi d'âpre et de sévère qui convient à l'église et à la nature de l'instrument auquel elles sont destinées. La plus grande partie de ces compositions consiste en variations ou caprices sur des mélodies de cantiques allemands. Aux deux artistes que je viens de nommer, il faut ajouter le grand organiste hollandais Schwelling, élève de Jean Gabrieli. Ce qui reste de ses compositions instrumentales prouve qu'il était homme de génie autant qu'habile

instrumentiste. Il a formé quelques élèves parmi lesquels on remarque Henri Scheidmann.

Scheidt, Frescobaldi et Schwelling furent, comme on vient de le dire, les chefs de la première époque de l'école de l'orgue et du clavecin, au dix-septième siècle. La seconde époque ne fut pas moins brillante, car elle eut Froberger, Jean Gaspard de Kerl et Scheidmann, en Allemagne; le premier des Couperin et Chambonnière, en France, grands artistes dont le mérite n'est pas assez connu; enfin, Pasquini en Italie. Tous furent non seulement des exécutans d'une habileté prodigieuse, mais des compositeurs doués de génie et d'une science profonde. Telles sont les difficultés qui abondent dans leurs ouvrages, que, malgré l'opinion générale sur les progrès du mécanisme dans les derniers temps, il n'existe aujourd'hui qu'un petit nombre d'artistes assez habiles pour les exécuter. L'époque où brillèrent ces vieux organistes et clavecinistes s'étend depuis 1640 jusqu'en 1675.

A la troisième et dernière époque de la musique des instrumens à clavier, dans le dix-septième siècle, appartiennent les Allemands Reinke, Buxtehude, Zacchau, Pachelbel, Jean Christophe Bach, et les Italiens Pollarolo et Antoine Lotti, grands musiciens, qui ne furent égalés, dans le genre de musique instrumentale qu'ils avaient créé, que par leurs successeurs Vinacesi et Casini; ce dernier était élève de Bernard Pasquini. Dans ce style, ramené à la plus grande simplicité et dont les ornemens sont bannis, il y a moins de modulations incidentes, moins d'effets piquans d'harmonie que dans la musique des clavecinistes ou organistes de l'Allemagne; mais il y règne plus de clarté et un sentiment de mélodie plus prononcé. Déjà, dès la seconde moitié du dix-septième siècle, la séparation des deux écoles italienne et allemande s'était fait sentir par la différence du génie mélodique, et par le penchant de la dernière à multiplier les transitions.

La musique destinée aux diverses espèces de violes était peu différente de celle qu'on écrivait pour les voix dans le seizième siècle; j'ai déjà dit que la plupart des madrigaux, des chansons à plusieurs voix et des autres pièces publiées alors, étaient données comme propres à être jouées sur les instrumens ou à être chantées. Il y eut cependant, vers 1550, un certain nombre de recueils de pièces pour les violes. On peut citer ceux de Gervais, musicien français qui ne manquait pas de talent pour ce genre de musique, de Vermont, de Parenti, et de *Philibert Jambe de fer*. En 1570, Thomas à Santa-Maria, moine espagnol, publia à Valladolid un traité de la manière de com-

poser des fantaisies et des concerts pour les instrumens, particulièrement pour les violes, à trois et à quatre parties ; les règles qu'on y trouve pour ce genre de composition diffèrent peu, quant à la forme des pièces, de celles qui étaient suivies pour les morceaux de musique vocale.

L'habileté des artistes dans l'art de jouer des instrumens fit introduire, au commencement du dix-septième siècle, de plus grandes difficultés dans la musique instrumentale ; mais on ne voit pas que l'on eût substitué l'usage des violons au dessus de violes dans les compositions en concert. Partout, c'est la viole à cinq cordes, la viole bâtarde, la basse de viole et la contre-basse de viole qu'on trouve indiquées. Cependant, il y avait déjà dès 1590 des artistes qui s'étaient distingués dans l'art de jouer du violon, car on cite à cette époque un Giovan-Battista surnommé *del violino*, à cause de son talent sur cet instrument. Au reste, il paraît que les Français se distinguèrent particulièrement comme violinistes dès le commencement du six-septième siècle. Mersenne, dans sa volumineuse *Harmonie universelle*, parle avec éloge du jeu élégant de Constantin, roi des violons, de l'enthousiasme véhément de Boccan, de la délicatesse et de l'expression de Lazarin et de Foucard. Tous ces artistes vivaient en 1630. Toutefois la France ne tarda point à perdre sa supériorité en ce genre. En 1650, le P. Castrovillari, Cordelier de Padoue, se faisait remarquer par son talent comme violiniste, et par la musique qu'il écrivait pour son instrument. L'art d'exécuter de grandes difficultés sur le violon devait avoir été poussé déjà fort loin dans le nord de l'Europe, vers 1670 ; car on voit, dans le lexique de musique de Jean Godefroi Walther, qu'un autre Walther (Jean Jacques), premier violiniste de la cour de Saxe, a publié en 1676 des *scherzi da violino solo* avec accompagnement de basse continue, et qu'il a donné en 1688 un ouvrage singulier, sous le titre de *Hortulus chelicum*, contenant des sonates et des sérénades pour être exécutées sur un violon seul à double, triple et quadruple cordes.

Jean Baptiste Bassani, élève de Castrovillari, compositeur dramatique et grand violiniste pour son temps, se distingua par le beau style de sa musique instrumentale. Parmi beaucoup d'autres compositions de divers genres, on a de lui des *Sonate da camera* pour des violons et basse, publiées en 1679, et 13 *Sonate a due violini e basse*, ouvrage excellent en son genre, et qui fixa le style de la musique des instrumens à archet. Bassani a d'ailleurs la gloire d'avoir été le maître de Corelli, grand artiste, talent immense qui, par l'élévation de ses idées et la perfection de son jeu, s'est placé à la tête

de l'école du violon, et a marqué le temps de ses plus rapides progrès.

Il y a lieu de croire que dès le seizième siècle l'art du chant était enseigné d'une manière systématique en Italie, et que dans les écoles qui existaient à Rome dès 1550, on ne se bornait pas à instruire les élèves dans l'art de lire et d'écrire la musique. Cependant il paraît qu'Alexandre Guidotti, de Bologne, est le plus ancien auteur qui a publié une instruction sur l'exécution de divers ornemens du chant, dans son avertissement mis en tête de *la Rappresentazione di anima e di corpo* d'Emilio del Cavaliere, publié en 1600. Peu de temps après, il y avait déjà des écoles de chant organisées à Rome, et cet art difficile y était étudié avec soin : l'une des meilleures et des plus célèbres fut établie par Virgile Mazzocchi, qui devint maître de la chapelle du Vatican en 1629, et qui mourut en 1646. Angeli Bontempi, qui avait été élevé dans cette école, nous a fait connaître, dans son histoire de la musique, quel était le mode d'enseignement qu'on y mettait en pratique; le passage est assez curieux pour qu'on en voie ici la traduction avec intérêt. Voici comment s'exprime Bontempi [1].

« Les écoles de Rome obligeaient les élèves à employer chaque jour une heure à chanter des choses difficiles, pour acquérir de l'expérience. Une autre heure à l'exercice du trille, une autre aux passages (rapides), une autre à l'étude des lettres, une autre aux vocalises et exercices du chant, sous la direction d'un maître et devant un miroir, afin d'acquérir l'assurance qu'on ne faisait aucun mouvement inconvenant, soit des muscles du visage, soit du front, des yeux ou de la bouche. Tout cela composait l'emploi de la matinée. L'après-midi une demi-heure était consacrée à l'étude de la théorie; on donnait une autre demi-heure au contre-point sur le plain-chant, une heure à recevoir et à mettre en pratique les règles de la composition sur la cartelle [2], une autre à l'étude des lettres, et le reste du jour à l'exercice du clavecin, à la composition de quelque psaume, motet ou canzonette, ou de toute autre espèce de pièce, selon ses propres idées. Tels étaient les exercices ordinaires les jours où les élèves ne sortaient pas de la maison. Quant aux exercices du dehors, ils consistaient à aller souvent chanter et écouter la réponse d'un écho situé hors de la porte Angelica, vers Monte Mario, pour que chacun pût juger de ses propres accens; à chanter dans presque toutes

[1] Historia musica, part. 1e, p. 170.

[2] Peau d'âne préparée pour écrire la musique.

les solennités musicales qui se faisaient dans les églises de Rome; à observer la manière et le style d'une multitude de grands chanteurs qui vivaient sous le pontificat d'Urbain VIII, à s'y exercer et à en rendre raison au maître, qui ensuite, pour mieux imprimer les résultats de ces études dans l'esprit de ses élèves, y joignait les remarques et les avertissemens nécessaires. »

Il était impossible que des chanteurs élevés de cette manière ne devinssent pas de grands artistes, si la nature les avait doués de quelques dispositions : on se donne aujourd'hui moins de peine pour arriver au but.

Si l'on en juge par la nature des cantilènes qui remplissent toutes les productions dramatiques de Caccini, de Peri, de Monteverde, de Cavalli et de tous les maîtres de la première et de la seconde école, la manière des grands chanteurs du dix-septième siècle devait être plus expressive qu'ornée. Cependant ce qu'on rapporte du talent prodigieux de Balthasar Ferri, de Pérouse, prouve que les ornemens étaient accueillis favorablement, ou plutôt avec enthousiasme. Après Ferri, les chanteurs les plus renommés de l'Italie, dans le dix-septième siècle, ont été Pasqualini, J.-B. Bolli, Piccini, qui chanta dans les opéras italiens représentés à Paris par les ordres du cardinal Mazarin, Formenti, Riccardi, Scaccia et Origoni. Depuis la fin de ce siècle, l'art du chant a reçu de notables améliorations, et d'excellentes écoles ont été établies dans toutes les parties de l'Italie. Les plus célèbres furent fondées au commencement du dix-huitième siècle et dans la suite par François Pelli, à Modène, par Jean Paita, à Gênes, par Gasparini et Lotti, à Venise, par Fedi et Amadori, à Rome, par Brivio, à Milan, par François Redi, à Florence, et enfin par Pistocchi, à Bologne. Naples eut aussi d'excellentes écoles de chant, dont Alexandre Scarlatti, Dominique Gizzi, Feo et Porpora furent les chefs. De toutes ces écoles sortirent pendant près de cent cinquante ans d'admirables chanteurs parmi lesquels on cite comme des modèles de perfection Bernacchi, Caffarelli, Elisi, Giziello, Manzoli, Farinelli, Victoire Tesi, Faustine Bordoni, Guadagni, Guarducci, Pacchiarotti, Marchesi, La Gabrielli, Mingotti, De Amicis, Aprile et Crescentini.

L'Italie, dont le climat est favorable au développement et à la conservation de l'organe vocal, a conservé pendant le long période dont je viens de parler, une supériorité incontestable dans l'art du chant, ou plutôt ce n'est qu'en Italie que cet art existait; non qu'il n'y eût de belles voix dans les autres pays de l'Europe; mais en Italie seulement il y avait des écoles, de la mé-

thode, une atmosphère de musique qui concouraient à la formation sans cesse renouvelée de chanteurs de premier ordre.

Tandis qu'une transformation complète s'était opérée dans la musique en Italie, l'art était tombé dans un état de décadence en France et dans les Pays-Bas. Trop d'agitations politiques et religieuses avaient bouleversé ces contrées dans la dernière partie du seizième siècle et au commencement du dix-septième pour que le sort des artistes n'eût pas été compromis, pour que l'art n'en souffrît pas. Sous le règne de Louis XIII, l'art d'écrire était déjà presque entièrement perdu dans la musique d'église; le style était de mauvais goût, et les Bournonville, ainsi que l'élève de l'un d'eux, Arthur Auxcousteaux, étaient à peu près les seuls qui eussent conservé quelques traditions de l'école de Palestrina. La musique de concert ne se composait presque entièrement que d'airs à une ou deux voix avec accompagnement de théorbe, de luth ou de clavecin. Parmi les compositeurs de ces airs, Boesset était le plus célèbre.

Quant à la musique dramatique, elle n'existait point en France au temps de Louis XIII, ni même sous la minorité de Louis XIV. Un essai qui aurait pu conduire à des progrès en ce genre, et même donner l'initiative aux Français dans la création du drame musical, s'il y avait eu parmi eux quelque homme de génie, cet essai, dis-je, fut sans résultat. Il consistait en une suite de tableaux entremêlés de récits, de danse et de musique, imaginée par Balthasar de Beaujoyeux, musicien piémontais au service de la reine Catherine de Médicis, dont l'exécution eut lieu sous le titre de *Ballet comique*, aux noces de Mlle de Vaudemont, sœur de la reine, et du duc de Joyeuse, favori du roi, en 1581. La musique de ce ballet avait été composée par deux musiciens de la musique du roi et de la reine, nommés Beaulieu et Salmon. Après ce ballet, bien d'autres furent composés pour la cour, et même pour les corporations de Paris; mais ce n'étaient guère que des mascarades avec des airs de danse de peu de valeur. Les choses restèrent en cet état jusqu'en 1647, où le cardinal Mazarin fit venir à Paris une troupe de chanteurs italiens qui joua sans succès un opéra d'*Orphée*. A l'occasion du mariage de Louis XIV, on essaya encore de ce genre de spectacle, et de nouveaux chanteurs italiens furent appelés en France pour y faire entendre l'*Ercole*, de Rovetta, et le *Xercès*, de Cavalli; mais ils ne réussirent pas beaucoup mieux que leurs prédécesseurs. Ce nouvel essai ne fut pourtant pas sans résultat, car il fit naître dans la tête d'un musicien nommé Cambert, et surtout dans celle de Lulli, l'idée de l'opéra fran-

çais. Lulli, amené fort jeune de Florence à Paris, n'avait point eu le temps d'apprendre dans sa patrie ce que c'était que la musique dramatique; son talent s'était d'abord développé en France dans des motets, des symphonies, des divertissemens de comédie et des airs de ballet. Ce fut lui qui écrivit les airs de danse du *Xerès* de Cavalli, et ce fut sur le modèle du récitatif des airs et des chœurs de celui-ci, ainsi que sur les cantates de Carissimi, qu'il forma son style : car les opéras de Lulli, considérés long-temps comme le type de la musique française, n'étaient que de la musique italienne de l'ancien style. La cour de Louis XV les admirait encore, alors que le génie de Scarlatti, et plus tard celui de Leo, de Pergolèse et de plusieurs autres grands artistes de l'Italie eurent imprimé au drame musical plus de mouvement, plus d'expression, de force et de vérité. Paris eut donc un opéra national définitivement constitué par Lulli en 1672, c'est-à-dire plus de quatre-vingts ans après que l'Italie eut joui pour la première fois de ce spectacle.

Ainsi que je l'ai dit, la musique d'église avait perdu en France la majesté de son style; elle ne pouvait plus exercer d'influence sur les progrès de l'art; l'établissement de l'Opéra fut donc un événement heureux en ce qu'il ranima le goût de la musique. On lui dut la formation de musiciens d'orchestre et de chanteurs qui n'existaient pas auparavant chez les Français. Ce n'est pas qu'il n'y eût à Paris quelques artistes distingués; le vieux Couperin, Hardelle, Richard, La Barre, et surtout Chambonnière, étaient d'habiles clavecinistes; les deux Gauthier, Hémon, Blancrochet, les Du But et Galot pouvaient lutter de talent avec les meilleurs joueurs de luth de l'Europe; Le Moine, Pinel, De Visé et Hurel brillaient sur le théorbe, instrument difficile qui, malgré sa faible sonorité, était encore employé dans les orchestres pour l'accompagnement; Francisque Corbette et Valroy étaient renommés comme guitaristes, et la viole avait Hotteman, Sainte-Colombe, Desmarets et Du Buisson. Mais de tous ces talens ne résultait pas la possibilité de former un bon orchestre; car la plupart des joueurs de violon, de viole et de basse qui composaient même ce qu'on appelait *les bandes du roi*, étaient si ignorans qu'ils étaient incapables de lire la musique la plus facile. Quant à l'art du chant, on ne savait ce que c'était. Lambert, beau-père de Lulli et auteur de jolis airs, avait de la réputation comme *maître à chanter*, mais lui-même ne connaissait de cet art que quelques ornemens qui étaient alors de mode, et les gens du monde étaient les seuls qui obtinssent de ses leçons. Lulli fut donc obligé de former ses musiciens d'orchestre et ses

chanteurs; ce fut certainement un des plus grands services qu'il rendit à la musique française.

L'Allemagne, moins connue que l'Italie des nations européennes par ses productions d'art, n'exerça pendant le dix-septième siècle qu'une médiocre influence sur les progrès généraux de la musique; pourtant, elle renfermait de grands musiciens dans plus d'un genre. Aux organistes remarquables qu'elle a produits à cette époque, et dont j'ai cité les noms, il faut ajouter ceux de Buttstedt, de Georges Muffat et de Henri Kuhnau. Walther n'était pas le seul compositeur pour le violon qui eût vu le jour dans la Germanie; avant lui, Jean Schop de Hambourg avait publié, dès 1640 et 1644, un recueil de pavanes, de gaillardes, d'allemandes, et trente concerts pour cet instrument; Dietrich Becker, de la même ville, avait donné, en 1668, des sonates pour violon, basse de viole et basse continue. Nicolas Hasse, de Rostoch; Biber, de Salzbourg, le plus habile de tous ces virtuoses; le Silésien Finger et Schweiffelbut, d'Augsbourg, firent aussi paraître antérieurement à 1690 un assez grand nombre d'œuvres de sonates et de solos pour le violon; enfin, et ceci n'est pas moins digne d'attention, les premiers quatuors pour deux violons, viole et basse furent publiés à Brême, en 1662, par un amateur nommé Conrad Stencken [1].

Henri Schütz, homme doué d'un génie original et d'un savoir profond, avait fait connaître à ses compatriotes, dès la première partie du dix-septième siècle, des nouveautés d'un caractère dramatique. Ces innovations semblaient devoir conduire rapidement les Allemands à la connaissance de l'opéra, mais il en fut à cet égard de l'Allemagne comme de la France : car ce fut par l'opéra italien qu'ils s'instruisirent à appliquer la musique au drame; et dans le temps même où Lulli faisait entendre à la cour de Louis XIV les premiers opéras composés sur des paroles françaises, Theiles donnait à Hambourg (en 1678) une sorte de drame musical fort imparfait sous le titre d'*Adam et Ève*, en allemand, puis *Orontes*, dans la même année. Ce musicien fut imité ensuite par plusieurs autres compositeurs, parmi lesquels on remarque Strunck, Franck, Fœrtsch, et Cousser. Mais tous ces hommes obscurs

[1] On ne peut considérer comme de véritables quatuors les *Riccercari à quattro* publiés par André Gabrieli, en 1589 à Venise; ces pièces sont du style des fantaisies de cette époque. D'ailleurs ce n'est pas le violon qui en joue la partie supérieure, mais la viole à cinq cordes.

furent bientôt effacés par l'immortel Reinhard Keiser, artiste sublime, qui, ayant vécu dans la solitude, et n'ayant, dit-on, jamais entendu de musique dramatique, trouva par une inspiration spontanée les accents pathétiques qu'il répandit en abondance dans son opéra de *Basilius*, représenté à Hambourg en 1694. Cent seize autres opéras furent écrits par cet homme de génie dans l'espace de quarante ans, et dans tous il fit paraître la richesse de son imagination. Le génie de Keiser a inspiré celui de Handel, autre grand artiste dont il sera bientôt parlé.

Dans le cours du dix-septième siècle, l'Angleterre eut quelques musiciens distingués dont la réputation aurait pu devenir européenne s'ils eussent appliqué leurs compositions à une langue plus connue des peuples du continent. Bird, Tallis et Morley, qui avaient été de grands artistes sous le règne d'Élisabeth, eurent pour successeurs le Dr. Bull, Batson, Amner, Ward, Pilkington et quelques autres qui ont laissé des madrigaux de leur composition sur des paroles anglaises. Ces morceaux ne se distinguent point par les qualités de l'invention; mais on y trouve une harmonie assez pure et même quelquefois de l'élégance dans le mouvement des voix. Thomas Tomkins, élève de Bird, fut plutôt un contrapuntiste qu'un compositeur. Elway Bevin, homme de plus de génie, n'eut pas autant de savoir. Parmi les plus habiles musiciens qui vécurent en Angleterre jusque vers 1650, on remarque encore Orlando Gibbons, Ravenscroft, William Child, bon organiste, dont l'existence fut longue et laborieuse, John Barnard, Richard Deering, également distingué comme organiste et comme compositeur, et Batten. Les genres de musique que cultivèrent ces musiciens furent les antiennes pour l'église, les canons, les *glees* et les *catches*, airs à plusieurs voix dont le style appartenait à l'école anglaise.

Des espèces de ballets, semblables à ceux qu'on exécutait à la cour de France, furent aussi en vogue à Londres dans le dix-septième siècle. Tel était le goût des Anglais pour ce genre de spectacle, qu'il y eut plus de vingt théâtres dans la capitale de l'Angleterre, sous le règne de Jacques Ier, où l'on en représentait. Il ne reste rien qui mérite d'être conservé parmi toute la musique de ces *masques* (c'était le nom qu'on donnait aux pièces de ce genre). Les musiciens anglais n'ont jamais eu le génie de la composition dramatique.

Le protectorat de Cromwell fut peu favorable aux arts; la musique, particulièrement, ne put faire beaucoup de progrès à cette époque triste et

sévère. Le style instrumental paraît avoir été cultivé alors avec plus de succès que les autres genres de composition; car ce fut à cette époque que parurent les fantaisies pour divers instrumens, de Jenkins, les leçons pour la Virginale, de Bull, Gibbons et Rogers, et le recueil de trios pour violons et violes de Mathieu Lock; c'est aussi au même temps qu'appartient la publication du curieux traité de la viole de Christophe Simpson, intitulé *The division violist.*

Pendant la seconde moitié du dix-septième siècle et sous le règne de Charles II, on trouve parmi les compositeurs les plus distingués de l'Angleterre Henri Cook, Pelham Humphrey, John Blow, Michel Wife, Tudway, Turner, et Bannister. Dans la musique d'église, ces musiciens eurent un style propre qui jusqu'ici s'est conservé à peu près intact; mais leur musique de chambre, vocale ou instrumentale, a plus d'analogie avec le style de la musique française du temps de Lulli qu'avec celui de la musique italienne de la même époque. Un artiste d'un génie original se fit distinguer au milieu de tous ceux qui viennent d'être nommés; ce fut Henri Purcell. Il y a quelque chose de rude, de sauvage même dans la musique de ce compositeur : il semble qu'il n'ait jamais entendu d'autres productions que les siennes; mais dans celles-ci le caractère de la création se fait si bien sentir partout, qu'il fait excuser les défauts de la forme.

Les écrits de Zarlino sur la théorie et la pratique de la musique avaient dirigé les esprits vers la méthode progressive, dans l'exposé des principes de l'art. La découverte de la réduction de l'harmonie en accords isolés, et de la représentation de ces accords par des chiffres et des signes placés au-dessus de la basse, vint ensuite créer une branche nouvelle de la didactique musicale, et rendre nécessaire la réforme des traités généraux et particuliers de l'harmonie et de la composition. Dès 1628 Galeazzo Sabbatini publiait des règles pour l'emploi des accords sur chaque note de l'échelle diatonique dans l'accompagnement de la basse continue sur l'orgue. Il ne faut pas croire pourtant que ces préceptes fussent exactement les mêmes que ce qu'on a appelé depuis lors *la règle de l'octave;* car, nonobstant les heureuses innovations de Monteverde, on n'avait point encore compris le changement qui s'était opéré dans la tonalité; et, confondant la nature de l'échelle avec une ancienne et vicieuse méthode de solmisation, on s'obstinait à borner la gamme à six notes, en sorte que l'accord caractéristique de la note sensible n'apparaît pas dans l'ouvrage de Sabbatini. Cruger, qui donna

en 1634 son *Synopsis musica*; fait voir dans ses idées une singulière confusion; car il croit aussi traiter, dans les huitième et neuvième chapitres de son ouvrage, de l'application de l'harmonie à la tonalité du plain-chant, tandis qu'en plusieurs endroits il présente des progressions modulées par une succession de notes sensibles et de toniques différentes. Cette erreur s'est propagée jusque dans la seconde partie du dix-septième siècle. La théorie ne put être débarrassée d'une telle anomalie qu'après que la solmisation par la gamme de sept notes eut été substituée à celle des hexacordes. Le traité de l'accompagnement de l'orgue et du clavecin, de Lambert, dont la première édition parut en 1660, me paraît être le premier livre de cette espèce où il fut parlé de la véritable gamme harmonique de la tonalité moderne. Jusque-là les compositeurs en faisaient usage, et les écrivains n'osaient l'enseigner.

J'ai dit que les écrits de Zarlino ont servi de modèles aux autres écrivains pour le classement méthodique des principes de la science. L'heureuse influence de cette méthode se fait remarquer, particulièrement en ce qui concerne l'art d'écrire appelé *contrepoint*, dans les ouvrages de Cerretto, Rodio, Zacconi (Première et seconde partie de sa *pratique de musique*), L. Penna, Bononcini, et surtout Berardi. Mais si l'art d'enseigner s'était perfectionné, le sentiment de l'harmonie pure s'était évidemment affaibli chez ces auteurs, car il y a loin des exemples qu'ils donnent aux beaux modèles fournis par l'ancienne école romaine. Le contrepoint double, né de la considération du renversement des intervalles de sons, et indiqué par Zarlino, avait ouvert une nouvelle source de richesses harmoniques qui, placée plus tard entre les mains d'artistes tels que J. S. Bach, Handel, Haydn, Mozart et Beethoven, a produit de grandes beautés d'un ordre réservé à ses combinaisons. On sait que le contrepoint double consiste dans la possibilité de faire passer réciproquement du grave à l'aigu et de l'aigu au grave les formes mélodiques qui composent entre elles une harmonie. Ce genre de combinaison occupa une place importante dans l'art au dix-septième siècle. Malheureusement on ne s'en tint pas là à cette époque, et dans le temps même où l'on venait de voir disparaître de l'art une partie des froides énigmes qui s'y étaient introduites dans le quinzième siècle, on se laissa entraîner à y faire entrer de ridicules conditions étrangères au but de la musique. Ainsi, une grande partie des ouvrages de Berardi et de quelques autres auteurs est employée à donner l'explication d'un contrepoint *alla zoppa* dont il fallait

que le rhythme fût toujours boiteux, d'un contrepoint *d'un sol pâsse*, qui n'admettait qu'une seule phrase d'accompagnement sans cesse répétée sur une mélodie donnée, d'un contrepoint où l'on s'interdisait certaines notes, certains accords, d'un autre qui n'admettait que des notes noires, ou des blanches, et de cent autres choses semblables qui indiquent peu de sens et de goût chez ceux qui les avaient imaginées. Le dix-huitième siècle fit justice de ces folies, et l'art fut rendu à sa véritable destination.

Ce fut dans le dix-septième que des espèces d'encyclopédies musicales par ordre de matières devinrent à la mode. Il était dans la nature des idées de ce temps de vouloir l'universalité des connaissances en toutes choses. Le premier ouvrage de ce genre fut publié en langue espagnole, à Naples, dans l'année 1613, par Cerone, de Bergame, sous le titre de *El Melopeo*. L'idée d'un livre semblable préoccupa presque toute la vie du minime Mersenne, qui y revint plusieurs fois et qui publia plusieurs volumes sous le titre d'*Harmonie universelle*. Le polygraphe Kircher, Llorente, savant espagnol, et plusieurs autres écrivains ont publié de ces livres qui, malgré leurs défauts, sont utiles, à cause des renseignemens qu'ils fournissent sur l'état de l'art et de la science à l'époque où ils ont paru.

AGE MODERNE. — *Continuation.*

MODIFICATION DU STYLE DES DIVERS GENRES DE MUSIQUE AUX DIX-HUITIÈME ET DIX-NEUVIÈME SIÈCLE. — FORMATION DES SYSTÈMES D'HARMONIE.

La musique dramatique, demeurée stationnaire depuis 1640 jusqu'en 1660, ne fut plus arrêtée dans sa marche progressive et transformatrice après que Scarlatti lui eut imprimé le caractère de vigueur passionnée qui lui manquait auparavant. Le génie de ce grand homme inspira celui de plusieurs autres compositeurs; parmi ceux qui se distinguèrent soit par la douceur et l'expression de la mélodie, soit par le perfectionnement de la forme des airs, du récitatif, des chœurs, ou de l'instrumentation, on remarque Ch. Fr. Polarolo, M. A. Gasparini, Lotti, l'abbé Rossi, Caldara et les Bononcini. C'est entre les mains de ces artistes que les airs, originairement courts, uniformes et presque toujours modulés de la même manière, acquirent du développement et furent variés dans leur coupe et dans leur caractère. Les duos étaient encore rares alors, et l'effet des voix n'était pas contrasté parce que les belles

voix de basses, associées à l'art du chant, se rencontraient difficilement. De là vient que les partitions de tous les auteurs que je viens de citer renferment un très grand nombre d'airs de soprano, et peu d'airs de tenor et de basse. Les rôles de femmes étaient souvent remplis par des castrats, et le héros de la pièce était presque toujours aussi donné à quelqu'un de ces chanteurs à voix de contralto. Le goût des Italiens était passionné pour les artistes de cette espèce. Dès le milieu du dix-septième siècle il y en avait de célèbres à la tête desquels s'étaient placés Campagnola et Loreto Vittori. Ceux qui brillèrent au premier rang jusqu'en 1725 furent Antoine Pasquilino, Angeluccio, et Guidobaldo. Parmi les tenors, Antoine Brandi, Balanini, Cortona, Pistocchi et Balthasar Ferri, dont il a déjà été parlé, furent considérés comme les meilleurs.

Vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième le drame religieux auquel on donne le nom d'*oratorio* acquit une grande importance. Les commencemens de ces *oratorios* remontent au temps de la représentation des mystères dans les églises. Des *laudi*, sorte d'hymnes à plusieurs voix sur des paroles en langue vulgaire, et des madrigaux chantés en chœur composaient toute la partie musicale de ces pièces pieuses; mais la véritable origine des oratorios en musique n'est pas antérieure à la fondation de la congrégation de l'oratoire, par St. Philippe de Neri, en 1540. Le premier ouvrage de ce genre qui fut entièrement chanté et accompagné par les instrumens est celui d'Emilio del Cavaliere intitulé *Rappresentazione di anima e di corpo*, et publié à Rome en 1600. Capollini, Mazzocchi, Loreto Vittori (le célèbre chanteur), Cruciati, Marc Antoine Ziani, François Federici, Stradella, travaillèrent avec plus ou moins de succès au perfectionnement de ce genre de musique jusqu'au temps d'Alexandre Scarlatti. Ce grand maître imprima aux oratorios qu'il écrivit le cachet de cette puissante expression et de ce style élevé qui étaient les caractères distinctifs de son talent. Ses contemporains, Caldara et Bononcini n'ajoutèrent rien à ses hautes conceptions, mais le sublime de l'expression religieuse me paraît avoir été atteint par Leo, maître de l'école napolitaine, dans son oratorio de *Sant' Elena al Calvario*. Après Leo, tous les grands compositeurs des écoles de Naples et de Venise écrivirent des oratorios, en ajoutant des développemens de formes et d'instrumentations à ce qui avait été fait précédemment, mais aucun ne fut plus pathétique que ne l'avaient été Leo et Scarlatti. Aucun n'atteignit non plus à la magnificence, à la sublimité des chœurs de Handel, compositeur de l'école

allemande, qui a écrit un grand nombre d'oratorios encore admirés de nos jours; mais ils l'emportèrent souvent sur lui par le charme de la mélodie.

L'opéra bouffe est originaire de l'Italie. Il naquit de l'introduction de quelques morceaux de musique du genre madrigalesque dans des comédies ou dans des farces du seizième siècle. Ce furent des madrigaux et des canzonettes qu'Alphonse de la Viola écrivit en 1555 pour le *sacrifizio* de Beccari. C'étaient aussi des madrigaux qu'on trouvait dans la comédie des *Passi Amanti*, représentée à Venise en 1569, et dans plusieurs autres intermèdes qui furent exécutés dans cette ville jusqu'au commencement du dix-septième siècle. La plus ancienne pièce où la musique tint la première place, celle qu'on peut considérer comme la véritable origine de l'opéra bouffe est l'*Anfiparnasso* composé par Horace Vecchi; cette comédie lyrique fut représentée à Venise en 1597. Le véritable opéra bouffe se trouve dans *la Finta pazza*, de Sacrati, et dans *la Ninfa avara*, de Ferrari; ces deux pièces furent représentées à Venise en 1641. Vinrent ensuite *Amore vuol Gioventù*, de G. B. Mariani (1659), *Girella*, *dramma burlesco*, de Pistocchi (1672), et beaucoup d'autres ouvrages du même genre. La supériorité des compositeurs italiens dans l'opéra bouffe n'a jamais été contestée; les musiciens des autres nations n'ont été que leurs imitateurs. Les maîtres des écoles de Naples et de Venise se sont particulièrement distingués en ce genre. Pergolesi, vers 1730, Rinaldo de Capua, Ciampi, Latilla, Guluppi, et beaucoup d'autres s'y sont illustrés.

Au commencement du dix-septième siècle, l'école napolitaine prit un essor prodigieux, et se plaça à la tête de toutes les autres par le nombre et le mérite des compositeurs qui s'y formèrent et qui brillèrent dans le drame musical, et dans le style d'église concerté. Leo, dont il a déjà été parlé, François Durante et Porpora, illustres élèves d'Alexandre Scarlatti et de Gaetano Greco, Feo, Léonard de Vinci, devinrent les chefs de cette école, d'où sortirent successivement des hommes de premier ordre tels que Pergolesi, Caffaro, Jomelli, Piccinni, Sacchini, Trajetta, Majo, Paisiello, Cimarosa, et les chanteurs incomparables Gizziello, Farinelli, Caffarelli, Marchesi et Crescentini. Tous les genres de musique qui appartiennent au style expressif furent cultivés avec un égal succès par ces hommes de génie, dont le mérite principal consistait dans l'art d'ajouter de la force et de la passion à la poésie. Les effets qu'ils ont su tirer de simples changemens dans l'arrangement des paroles est vraiment admirable. En cela, comme en toutes les autres parties de l'art, c'est toujours par des moyens fort simples qu'ils ont

fait de profondes impressions sur leurs contemporains. Scarlatti avait enseigné par son exemple qu'il y a une grande force dramatique dans la substitution du sixième degré du mode mineur introduite aux accords dissonans naturels; lui-même en avait tiré d'admirables effets : ses successeurs développèrent cette heureuse création, qui prépara la découverte du véritable genre *enharmonique*, mieux désigné par le nom d'*omnitonique*. Le caractère expressif qui distingue toute la musique de cette école résulte du fréquent emploi des accords affectés de cette substitution. Le système de l'école de Naples depuis 1680 jusqu'en 1750 marque donc une époque radicale de l'histoire de l'art, comme celui de l'école de Venise en avait marqué une après les inventions harmoniques de Monteverde. Ajoutons que toutes les formes des pièces, les airs à plusieurs mouvemens, le rondeau, l'air avec chœur, la scène composée d'airs de divers caractères entremêlés de récitatifs obligés, les trios, quatuors, et les finales furent inventés par les maîtres qui viennent d'être nommés, et que c'est encore à quelques uns d'entre eux qu'on doit les accompagnemens permanens d'orchestre, substitués aux ritournelles suivies du simple accompagnement de la basse et du clavecin.

Le style d'église concerté porta atteinte au talent des organistes italiens vers le commencement du dix-huitième siècle, parce que l'usage des messes et des vêpres en musique avec orchestre devint presque général en Italie. Dès ce moment, la prééminence dans l'art de jouer de l'orgue devint le partage des Allemands ; l'orgue étant resté le seul instrument admis dans les temples protestans, l'Allemagne du nord eut toujours des organistes d'un talent remarquable. C'est ainsi que dans l'histoire de l'art, ce qu'on avait n'être que l'effet du hasard fut toujours le résultat nécessaire de quelque cause inaperçue.

L'art de jouer du violon, et la composition de la musique pour cet instrument continua, pendant toute la durée du dix-huitième siècle, d'être dans une progression ascendante. Il y avait peu de villes en Italie, au commencement de ce siècle, où l'on ne trouvât quelque violiniste distingué. Le génie de Corelli avait animé celui de tous ces artistes ; à Pise, c'était Constantin Clari, non moins remarquable comme compositeur que comme exécutant ; à Florence, François Veracini ; à Bologne, Jérome Laurenti ; à Modène, Antoine Vitali ; à Massa de Carrara, Cosme Perelli et François Giampi ; à Lucques, Lombardi ; à Crémone, Visconti, dont les conseils furent, dit-on, fort utiles au célèbre luthier Stradivari pour la fabrication de ses instrumens ; à Pistoie, Giacopino ;

à Naples, Michel Mascitti, Joseph Mathieu Alberti, Thomas Albinoni, Charles Tessarini et Antoine Vivaldi, tous élèves de Corelli, furent à la fois des virtuoses et de grands compositeurs de musique instrumentale. Geminiani et Laurent Somis, imitateurs du style un peu modernisé de Vivaldi, furent aussi des artistes d'un mérite remarquable : le dernier eut pour élèves Giardini, dont le talent était plein de grâce et d'élégance, et le violiniste français Chabran.

Mais *l'homme-violon* de la première moitié du dix-huitième siècle, le modèle, *l'école* personnifiée, fut Joseph Tartini. Ses concertos, qui sont en grand nombre, offrent des modèles du plus grand caractère et répondent à l'idée générale qu'on a du talent de cet illustre artiste. Presque tous ses élèves furent des violinistes distingués : parmi eux on remarque Pasquale Bini, de Pesaro, plus connu sous le nom de *Pascalino*, Paul Alberghi, de Faenza, Pierre Nardini, de Florence ; Pagin, de Paris ; et Ferrari, de Cremone. Ce dernier passe pour l'inventeur des sons harmoniques et des traits en octave.

L'école piémontaise du violon, fondée par Somis, devint la première de l'Europe après la mort de Tartini, et lorsque Pugnani en fut devenu le chef. Ce grand artiste, aussi distingué comme compositeur que comme violiniste, a formé plusieurs élèves qui ont été tous effacés par Viotti, l'un d'eux, *Viotti!* Ce nom réveille chez tous ceux qui l'ont entendu l'idée de la perfection! Mais ce n'est ici le lieu de parler de ce sublime artiste et de son admirable talent.

Je ne dois pas terminer la liste des violinistes célèbres de l'Italie sans citer les noms de Locatelli, de Bergame, homme d'invention qui paraît avoir été le modèle de Lolli, de Fiorillo, et enfin de Paganini, qui, par la nature singulière de son talent, et ses facultés prodigieuses, s'est placé de nos jours dans une position tout-à-fait différente de celle où s'étaient mis ses illustres prédécesseurs.

Comme l'Allemagne, l'Italie a produit une excellente école de claveçinistes; mais l'objet des deux écoles fut différent. En Allemagne, le sentiment d'une harmonie transitionnelle et riche de modulations dominait dans toute la musique des instrumens à clavier ; J. S. Bach fut au dix-huitième siècle le type de cette école, où la régularité du doigté était sacrifiée aux exigences de la succession des accords en harmonie pleine. En Italie, la tendance mélodique et le brillant du jeu, d'accord avec le talent des chanteurs, avait

donné une autre direction à l'art de jouer du clavecin. Gasparini paraît avoir été parmi les Italiens le premier qui formula les principes du doigté de cet instrument et de l'art d'en tirer des sons. Il eut pour élève Dominique Scarlatti, fils d'Alexandre, dont la musique est encore aujourd'hui classée parmi les modèles des pièces de piano. Cordicelli, élève de celui-ci, eut moins de réputation que son maître; mais il conserva ses excellens principes et les transmit à Clémenti, qui est devenu, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième, le chef et le modèle de la meilleure école du jeu brillant et chantant.

Jean Sébastien Bach, dont le nom vient d'être cité, fut une de ces merveilles qui n'apparaissent que de loin en loin dans le monde artistique : ce fut le *Palestrina* de l'Allemagne. Chacun de ses talens aurait fait la fortune d'un artiste : il eut tous ceux qu'un musicien peut envier, et les porta au plus haut degré d'élévation. Cependant il n'exerça de grande influence sur les progrès de l'art dans sa partie que comme organiste; car, bien qu'il ait traité presque tous les genres de musique avec une égale supériorité, il cacha ses travaux et n'écrivit que pour lui. C'est long-temps après sa mort que ses productions ont été connues. Comme organiste et claveciniste, il fut le plus remarquable, le plus grand qu'il y eût jamais eu dans son pays, la patrie des organistes habiles. Comme tel il est resté le chef de cette école allemande dont j'ai parlé tout à l'heure; ses élèves furent tous des artistes de haut mérite. Ils répandirent sa doctrine, enseignèrent d'après ses principes, et achevèrent de populariser après lui un style de composition et d'exécution qui s'est maintenu long-temps en grande estime, mais qui commence à se perdre. Les hardiesses d'harmonie, les rencontres heurtées de notes souvent étrangères l'une à l'autre et souvent appartenant à des tons qui n'ont point d'analogie, composent un des caractères distinctifs de ce style; mais ces duretés sont rachetées par de profondes pensées d'une mélodie originale, sauvage et mélancolique, et par un travail de combinaison qui démontre la plus grande force de conception. Ainsi que je l'ai dit, ce style a pour résultat de grandes irrégularités de doigté : il est en cela fort différent de celui de l'école de Clémenti.

Charles-Philippe-Emmanuel Bach, fils de l'illustre Jean Sébastien, et grand musicien lui-même, paraît avoir eu du penchant pour le style italien dont il a cherché l'alliance avec celui de l'école où il avait été élevé. C'est de cette alliance, qu'il a réalisée dans ses ouvrages, qu'est née l'école mixte du piano, continuée par Haydn, Mozart, Schobert; école dont le caractère, modifié en

dernier lieu par des emprunts faits à la méthode pure de l'Italie, s'est résumé ensuite dans le beau talent de Dussek et de ses élèves.

Le style dramatique de la musique allemande avait reçu du génie de Keiser et de Handel un caractère de force et d'originalité absolument étranger aux formes de la musique italienne; mais ce style vigoureux, riche de transitions, de piquante harmonie et d'expression passionnée, n'avait presque pas d'autre asile que les théâtres de Hambourg et de Wolfenbuttel; car bien qu'on jouât de temps en temps l'opéra allemand à Bayreuth, à Brunswick, à Dresde, à Leipsick, ce spectacle n'avait pas d'existence permanente dans ces villes. La plupart des princes et des rois de la Germanie avaient une musique, un théâtre; mais les opéras qu'on représentait à leur cour étaient en langue italienne, les compositeurs étaient italiens, les chanteurs italiens. Après Telemann et Matheson, successeurs de Keiser, il n'y eut pendant plus de trente ans aucun compositeur dramatique allemand qui méritât quelque attention, parce qu'il n'y avait pas de théâtre où il pût s'en former, ni qui parût leur offrir une existence. Pendant toute la première moitié du dix-huitième siècle, il n'y eut à Vienne que des compositeurs italiens; c'étaient Ziani, Conti, Bononcini, Caldara, et d'autres. Le goût de la musique italienne était si général, que beaucoup d'opéras allemands, représentés sur les théâtres de Hambourg et de Wolfenbuttel, étaient traduits des ouvrages de Caldara, de Conti, d'Orlandini, de Gasparini, ou bien c'étaient des pastiches formés de lambeaux de divers opéras italiens : tel était *Henrich der Vogler* (Henri l'Oiseleur), qui eut beaucoup de vogue vers 1720.

Les compositeurs allemands qui voulaient écrire pour le théâtre, étaient obligés d'imiter le style italien s'ils voulaient obtenir quelque succès. Le vieux Fux, maître de chapelle de l'empereur Charles VI, fut contraint de suivre le torrent. Hasse, musicien d'un mérite remarquable, Gluck même, malgré l'originalité de son génie, sacrifièrent au goût de leur temps, et ce dernier ne rentra dans l'individualité de son talent que lorsqu'il écrivit ses derniers ouvrages. Mozart, dont les premières productions dramatiques datent de 1772, ne fut d'abord que l'imitateur du style de l'école napolitaine. Plus tard, ce grand homme franchit tout d'un coup l'espace immense qui séparait sa première manière de la musique selon son cœur et selon son génie. Il y a des siècles d'histoire de l'art entre les premiers opéras de cet admirable artiste et *le mariage de Figaro*, et *Don Juan*, et *la flûte enchantée*. Après avoir subi l'influence de l'Italie dans ses premières années, son action devint si puissante

sur ses contemporains et sur ses successeurs, qu'il finit par amener la complète transformation de la musique italienne, par l'influence que ses ouvrages exercèrent sur le génie de Rossini. Guidé par son instinct, il découvrit la puissance d'expression et d'effet inattendu qui réside dans la réunion des gradations ascendantes et descendantes des intervalles des accords, et par l'heureux emploi qu'il en fit, il créa le principe de la modulation illimitée, dans le genre *omnitonique*, porté depuis lors à un haut degré de développement par Beethoven, Weber et Rossini.

Mozart a donc été le restaurateur de l'opéra allemand, et c'est à lui seul que le style de cet opéra est redevable de son existence actuelle; d'habiles compositeurs tels que Chrétien Bach, Gasman, Graun, Misliwecek, Ditters, n'avaient pu réussir à lui donner un caractère propre. Depuis l'apparition du *Mariage de Figaro* et de *Don Juan*, Naumann, Reichardt, Winter et Weigl, ont plus ou moins imité la manière du grand maître, mais le sort de leurs ouvrages est aujourd'hui celui des produits de l'imitation. Le dix-neuvième siècle a vu naître une modification très remarquable du style de l'opéra allemand dans *Fidelio*, de Beethoven, et plus encore dans *Freyschütz* et dans *Oberon* de Weber.

Le style de la musique instrumentale fut celui dont les formes et le génie firent les progrès les plus remarquables en Allemagne, vers le milieu du dix-huitième siècle. Ce fut alors que le trio, le quatuor, le quintette prirent à peu près le caractère qu'on remarque dans les premières productions de Haydn. Kobrich, Agrel, Janitsch, Radecker, Camerloher et Abel commencèrent à donner de l'intérêt à ce genre de pièces. Krafft, Kurtzinger, Telemann, Schwindel, Misliwecek, Toesky, Wagenseil, Wanhal et Stamitz développèrent les proportions de la symphonie, qui d'abord bornée à quatre parties de violon, de viole et de basse, s'enrichit ensuite d'effets nouveaux par l'adjonction des instrumens à vent. Jean-Baptiste Sammartini, de Milan, n'avait pas peu contribué aux progrès du style de la symphonie avant que Haydn y eût imprimé le sceau de son génie; mais c'est à ce grand artiste qu'appartient la gloire d'avoir fait de ce genre de musique une des plus vastes conceptions de l'art. Mozart, venu plus tard, marcha d'abord sur les traces du maître dans le quatuor et dans la symphonie; mais son imagination passionnée, mélancolique, en modifia le caractère par des inspirations dramatiques. Beethoven, d'abord inspiré par la pensée de Mozart, perfectionna ensuite toutes les formes, et trouva des effets dont la grandeur et la puis-

sance excitent aujourd'hui le plus vif enthousiasme, et font le désespoir de ceux qui veulent essayer leurs forces dans le même genre de musique.

Depuis les succès de Lulli, le goût français s'était formulé : c'était celui de la déclamation théâtrale à l'Opéra, des chansons et des airs de danse dans toute autre espèce de musique. A l'opéra, il n'y avait que la musique de son fondateur qui résistait à l'effet du temps ; quelles que fussent les nouveautés qui voyaient le jour, le public n'avait d'enthousiasme que pour les ouvrages de Lulli, Campra, homme de quelque mérite, Colasse, Destouches et beaucoup d'autres s'étaient essayés sur la scène et y avaient fait paraître un assez grand nombre de productions ; mais telles étaient les préventions en faveur du style mis en vogue par leur prédécesseur, qu'il n'y avait eu pour eux d'autre moyen de se faire écouter qu'en l'imitant.

Le *cantatille*, sorte de diminutif de la cantate italienne, était devenue la pièce à la mode pour la musique de chambre. Ces cantatilles et les cantates de Batistin, de Bernier, de Clairembault, de Grandval, de Mouret, de Bourgeois, de Colin de Blamont et de Bouvard, étaient dans le style de l'opéra, c'est-à-dire dans le style déclamé, entremêlé de petits airs. Dans la musique d'église, Lalande était le modèle de tous les compositeurs ; modèle qui ne méritait pas les éloges qu'on lui accordait ; car, bien qu'il y ait quelques idées heureuses dans les motets de cet auteur, leur style est faible, l'harmonie assez incorrecte, et le caractère des chœurs, trop analogue aux chœurs de l'opéra.

Dans la musique instrumentale, la France eut quelques artistes qui se firent remarquer pendant le dix-huitième siècle, et comme virtuoses, et comme compositeurs. L'école française du violon eut alors pour chefs Leclerc, homme d'un mérite réel, Baptiste et Senaillé. François Couperin, surnommé *le grand*, succéda à d'Anglebert, claveciniste de Louis XIV, et le surpassa dans l'art d'exécuter la musique la plus difficile. Son style est empreint du caractère de la musique de son temps, et ses nombreuses pièces de clavecin ont de l'analogie avec les mélodies de Lulli ; mais elles sont en général écrites avec pureté, et leur mérite est en somme assez grand pour les faire ranger, même aujourd'hui, parmi les modèles du genre. Le Bègue, Boivin et plus tard Marchand, Calvière, Rameau et Daquin eurent de la réputation comme organistes et comme claveciniste. De tous ces artistes, Rameau fut celui qui eut le plus d'imagination et de savoir. D'abord connu par ses pièces d'orgue et de clavecin, il sembla pendant quelque temps aban-

donner la pratique de son art pour la théorie, et il était déjà vieux quand il donna son premier opéra, dont le style, plus nerveux que celui de Lulli, plus modulé, plus riche d'effets, commença la réforme du goût des Français dans la musique dramatique.

Quelques représentations d'opéras italiens donnés à Paris, en 1752, contribuèrent beaucoup à hâter cette réforme. La musique de Leo, de Pergolèse et de Rinaldo de Capua trouva en France des admirateurs enthousiastes et de chauds adversaires. Les disputes avaient commencé entre les partisans de Lulli et ceux de Rameau; elles se renouvelèrent pour établir la prééminence de la musique ultramontaine ou celle de la musique française. La première parut être vaincue dans cette lutte, car les chanteurs de l'Italie furent obligés de retourner dans leur patrie; mais ils laissaient après eux le souvenir des nouveautés qu'ils avaient fait entendre et le besoin de les entendre encore. L'opéra comique naquit de l'imitation de cette musique légère, et ce fut lui qui disposa les esprits à la réforme complète du grand opéra. La transformation de celui-ci fut faite par Gluck, qui, saisissant bien l'instinct national pour la musique dramatique, créa la véritable tragédie-lyrique dans ses deux *Iphigénie*, dans *Alceste*, et dans *Armide*. L'arrivée de Piccinni et de Sacchini à Paris, et les ouvrages que ces deux grands musiciens écrivirent pour l'Opéra français, n'eurent pas moins d'influence sur la réforme du goût, quant à la mélodie. Il y eut encore de chaudes disputes entre les partisans de Gluck et de Piccinni, car les Français ont toujours disputé à propos de leurs plaisirs; mais dans cette occasion, personne ne fut vaincu, et le beau seul triompha. *Iphigénie*, *Armide*, *Alceste*, *Didon*, *OEdipe* restèrent en concurrence au théâtre, et préparèrent le goût français à de nouvelles transformations qui furent opérées dans la suite par Méhul, Cherubini, Spontini, Rossini et Meyerbeer.

L'opéra comique, qui n'avait été d'abord qu'un spectacle de vaudeville, s'agrandit par les travaux de Duni, venu de l'Italie pour naturaliser en France la musique bouffe. Monsigny, Philidor, Grétry, Dalayrac, perfectionnèrent son ouvrage, et après eux, les formes du drame mêlé de dialogue et de musique furent modifiées et agrandies par Berton, Méhul, Lesueur, Cherubini, Catel, Boieldieu, Hérold, Auber, et quelques autres compositeurs.

Jusques vers la fin du dix-huitième siècle, les maîtrises des cathédrales et des collégiales furent les seules écoles de musique qu'il y eut en France. Elles produisirent un nombre considérable de bons musiciens par la persé-

vérance des maîtres et des élèves dans les études. Mais le défaut de système d'enseignement, l'isolement où se trouvaient les maîtres de ces écoles, et leurs habitudes routinières empêchaient que les méthodes se perfectionnassent, et nuisaient à la propagation du goût de l'art. Un centre d'activité manquait à l'instruction de la musique : ce centre fut créé pendant la révolution par l'établissement du conservatoire, où des ouvrages élémentaires furent faits pour toutes les branches de l'enseignement. L'élite des musiciens français et étrangers fut réunie dans cette école. Le vénérable Gossec, Grétry, Martini, Cherubini, Méhul, Berton, Lesueur, Catel, Boieldieu, en devinrent les régulateurs, et se dévouèrent à l'enseignement de quelques-unes des branches de l'art. Garat et Mengozzi y portèrent le génie et la méthode du chant. Les violinistes célèbres Kreutzer, Rode et Baillot, d'autres instrumentistes renommés s'y réunirent et y versèrent le tribut de leurs lumières. De cette association de talens distingués naquit une activité artistique, un enthousiasme, qui mirent en peu d'années le conservatoire de France à la tête de toutes les écoles de musique de l'Europe, et qui produisirent une immense quantité de chanteurs, d'instrumentistes et d'harmonistes presque tous remarquables. C'est à l'action de ces jeunes générations d'artistes que la France est redevable des immenses progrès de son éducation musicale depuis quarante ans.

Par les travaux de quelques musiciens français le système de l'harmonie et de l'art d'écrire en musique a été fondé sur des bases rationelles. J'ai déjà dit qu'il y avait dans les écoles d'Italie plus de traditions que de véritable théorie. Au commencement du dix-huitième siècle, tous les traités élémentaires d'harmonie, ou comme on disait alors d'*accompagnement*, présentaient les accords comme autant de faits isolés qui n'étaient pas même rattachés entre eux par la considération du renversement ; car, bien que cette considération eût donné naissance au contrepoint double, dans le seizième siècle, on n'en avait point aperçu les conséquences à l'égard de la génération des accords. Rameau fut le premier qui découvrit les lois de cette génération, en ce qui concerne les dérivés des accords parfait et de septième de la dominante. En cela il mérite la reconnaissance des harmonistes. S'il s'est trompé sur l'origine des autres accords, et si dans son système il a eu le tort d'oublier l'influence de leurs successions sur la génération du plus grand nombre, cela ne peut porter atteinte à la gloire qui lui appartient pour avoir le premier posé les bases de toute bonne théorie de l'harmonie. Kirnberger, musicien

allemand de beaucoup de mérite, aperçut plus tard l'origine réelle de quelques autres accords, et sa théorie fut perfectionnée par Catel, dans le traité d'harmonie qu'il écrivit pour l'usage du conservatoire; mais ce dernier tomba lui-même dans des erreurs assez graves, quant au mode de génération dont il voulait développer le mécanisme. Les lois de tous les faits qui composent la science de l'harmonie ont été depuis lors généralisées et ramenées à la plus grande simplicité par l'auteur de ce résumé, dans un traité élémentaire publié il y a environ quinze ans.

Depuis le commencement du dix-huitième siècle la littérature musicale a été cultivée dans toutes ses branches avec beaucoup d'activité en Italie, en Allemagne, en France et en Angleterre. Des histoires générales de la musique par Martini, Burney, Hawkins, Forkel et Busby, des dictionnaires de cet art par Brossard, J.-J. Rousseau, Kock, Wolf, Busby, Castil-Blase, Lichtenthal, et beaucoup d'autres, des multitudes d'écrits relatifs à la théorie des sons, du système tonal, des principes de l'art, de l'harmonie et de la composition; une immense quantité de méthodes pour tous les instrumens, beaucoup de biographies de musiciens, plusieurs bibliographies de la musique, des écrits relatifs à diverses parties de l'histoire de l'art, des journaux, des recueils de critique, des pamphlets, composant un répertoire de littérature musicale si considérable qu'il n'en existe de semblable pour aucun art, ni pour aucune science que ce soit. Pourtant, il faut bien que je le dise, la philosophie de cet art-science qu'on appelle *la musique* ayant manqué à la plupart de ceux qui en ont traité, après tant de travaux, rien n'est plus rare que de rencontrer des idées justes sur sa théorie: les principes naturels de cette théorie sont encore à poser. Paraîtra-t-il enfin un livre qui remplira cette lacune et qui offrira le point de départ de toutes les règles? Je l'espère.

FIN.

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS.

A

AARON, abbé de Saint-Martin de Cologne, naquit en Écosse dans les dernières années du dixième siècle. Il était jeune encore lorsqu'il fit un pélerinage à l'abbaye de Saint-Martin : beaucoup d'Écossais venaient à cette époque visiter pieusement cette abbaye. Aaron y trouva le terme de ses voyages, et peu de temps après son arrivée à Cologne, il y prit l'habit du monastère, dont il devint abbé en 1042. Il n'était point alors extraordinaire qu'un seul abbé dirigeât deux abbayes ; Aaron, nous en fournit un exemple, car peu de temps après qu'il eut été élevé à la dignité d'abbé de Saint-Martin, on lui confia aussi la direction de l'abbaye de Saint-Pantaléon, de l'ordre de Saint-Benoît, près de Cologne. Il mourut à l'âge d'environ soixante ans, le 14 décembre 1052. Un traité *De utilitate cantûs vocalis et de modo cantandi atque psallendi,* écrit par Aaron, se trouvait en manuscrit dans la bibliothèque de Saint-Martin, avant la suppression de cette abbaye. Trithème (*in chron. Hirsaug.*) dit aussi que ce moine a laissé un livre intitulé *De regulis tonorum et symphoniarum* (V. *Josephi Hartzeim Bibliotheca coloniensis*, p. 1.)

AARON (PIETRO), moine de l'ordre des Porte-croix de Jérusalem, et ensuite chanoine de Rimini, naquit à Florence, vers 1480. Dans une de ses épîtres dédicatoires, il avoue que sa naissance était trop obscure pour qu'il eût beaucoup d'espérances de fortune. Profitant de la protection que le pape Léon X accordait à la musique et à ceux qui s'y distinguaient, il se livra avec ardeur à l'étude de cet art, et y déploya un zèle infatigable, qui eut pour lui-même d'heureux résultats. En 1516, il fonda une école de musique, et s'attacha un grand nombre d'élèves, qui devinrent habiles sous sa direction. Ses succès lui valurent l'avantage d'être appelé comme chanteur à la chapelle de Léon X. Placé dans ce poste, il sut captiver et conserver la faveur du chef de l'église. Les soins qu'il avait pris pour les progrès de la musique, et la réputation dont jouissaient ses ouvrages, lui procurèrent l'honneur, unique parmi ses contemporains, de voir son portrait placé dans la galerie ducale de Florence, parmi ceux des musiciens les plus célèbres. On ignore l'époque de sa mort, mais on sait qu'il vivait encore en 1545, car il publia dans cette année son *Lucidario in musica.*

On connaît de lui : 1° *Compendiolo di molti dubbi, segreti e sentenze, intorno al canto fermo e figurato, da molti eccellenti consumati musici dichiarate ; raccolte dall' eccellente e scienzato autore*

frate Pietro Aaron, dell' ordine de' Crosachieri, e della inclita città di Firenze. In Milano, per Giov. Antonio da Castiglione, in 8° (sans date). Jean Antoine Flaminio, ami de l'auteur, traduisit ce livre en latin et le publia sous ce titre : *Libri tres de Institutione harmonicâ, editi a Petro Aaron, Florentino; interprete Giov. Ant. Flaminio Forocorneliensi, Bononiæ,* 1516, in 8°. Cet ouvrage fit naître une vive contestation entre l'auteur et Gafforio, qui y trouvait des fautes grossières et en grand nombre.

2° *Trattato della natura e della cognizione di tutti gli tuoni nel canto figurato. Vinegia,* 1525, *in fol.* Laborde cite une deuxième édition de ce livre, en 1527, in fol. : je la crois supposée.

3° *Il Toscanello della musica.* Venise, 1523, 1525, 1529, 1539 et 1562, in fol. C'est le meilleur des ouvrages d'Aaron, et c'est celui où les règles du contrepoint ont été le mieux exposées jusqu'à Zarlin.

4° *Lucidario in musica di alcune opinioni antiche e moderne.* Venise 1545, in 4°. Ce livre contient des éclaircissemens sur quelques difficultés relatives à la théorie musicale qu'on agitait dans le temps où l'auteur écrivait, particulièrement en ce qui concerne les proportions.

On ne trouve dans les ouvrages d'Aaron qu'un développement de la doctrine de Teinturier (*Tinctor*); mais ils sont précieux parce qu'il y a mis beaucoup de méthode et de clarté.

ABACO (EVARISTE FELICE DEL), né à Vérone en 1662, fut directeur des concerts de l'électeur Max. Emmanuel de Bavière, et mourut dans la soixante-quatrième année de son âge, le 26 février 1726. Il a publié cinq œuvres de musique qui ont tous été gravés à Amsterdam, savoir : 1° douze sonates pour violon et basse, in-4° oblong; 2° dix concerts à quatre pour l'église; 3° douze sonates pour deux violons, violoncelle et basse; 4° une sonate pour violon et basse; 5° six concerts pour quatre violons, alto, basson, violoncelle et basse. Son œuvre quatrième a été arrangé pour la musette.

ABADIA (NATALE), compositeur de musique ecclésiastique et théâtrale, est né à Gênes, le 11 mars 1792. Il fit ses premières études musicales sous la direction de *P. Raimondi*, et les termina dans l'école de *L. Cerro*, son compatriote.

On connaît de lui une messe à trois voix, une autre à quatre, avec orchestre, des vêpres complètes et quelques motets. Pour le théâtre, il a écrit un opéra bouffe intitulé : *l'Imbroglione ed il Castigamatti*, et en 1812 il a donné au théâtre *di S. Agostino*, à Gênes, le drame qui a pour titre *la Giannina di Pontieu, ossia la Villanella d'onore.*

ABAILARD ou ABÉLARD (PIERRE), célèbre par ses talens, ses amours et ses malheurs, naquit en 1079 à Palais, petit bourg à peu de distance de Nantes. Doué d'un esprit vif, d'une imagination ardente, d'une mémoire prodigieuse et d'un goût passionné pour l'étude, il posséda toutes les connaissances de ces temps barbares, et surtout cette *philosophie scolastique* qui semblait alors renfermer toutes les sciences, et qui fut si long-temps un obstacle aux progrès de l'esprit humain. Dès l'âge de 22 ans, sa réputation comme savant et comme homme éloquent effaçait celle des plus habiles professeurs, et son école était devenue célèbre. Au milieu de ses succès, il vit Héloïse, nièce de Fulbert, chanoine de Paris, l'aima, la séduisit et l'enleva. Il la conduisit en Bretagne, où elle accoucha d'un fils qui ne vécut point. Abailard proposa alors à Fulbert d'épouser sa nièce en secret; celui-ci y consentit, ne pouvant faire mieux, mais il divulgua cette union : Héloïse, sacrifiant sa réputation aux volontés de son époux, la nia avec serment. Fulbert irrité la maltraita, et Abailard, pour la soustraire à ses mauvais traitemens, l'enleva une seconde fois et la mit au couvent d'Argenteuil. Le désir de se venger conduisit alors Fulbert à une

action atroce : des gens apostés entrèrent la nuit dans la chambre d'Abailard et lui firent subir une mutilation infame. Cet attentat fut bientôt connu, et son auteur décrété, exilé, dépouillé de ses biens; mais le bonheur d'Abailard était détruit pour toujours. Il alla cacher sa honte à l'abbaye de Saint-Denis, qu'il ne quitta que lorsqu'il fut nommé abbé de St-Gildas au diocèse de Vannes. Il finit par être simple moine à l'abbaye de Cluny, et mourut au prieuré de St-Marcel en 1142, âgé de soixante-trois ans.

Au nombre des talens d'Abailard était la musique; il avait fait le chant et les paroles de plusieurs chansons, dont le sujet était ses amours; il les chantait avec goût : Héloïse nous apprend cette particularité dans une de ses lettres. L'abbé Dubos paraît s'être trompé en disant que ces chansons étaient en français; Lévêque de la Ravallière a relevé cette erreur, dans le premier volume des *Poésies du roi de Navarre*, p. 266. M. Delaulnaye a publié un fragment d'une de ces chansons dans son édition des *lettres d'Héloïse et Abailard, en latin et en français*, Paris, Fournier, 1796, 3 vol. in-4°.

ABBATEZZA (JEAN-BAPTISTE,) né à Bitonto, dans la Pouille, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié une tablature pour la guitare, sous ce titre : *Ghirlanda di varii fiori, ovvero intavolatura di ghitarra spagnuola, dove che da se stesso ciascuno potrà imparare con grandissima facilità e brevità. In Milano, appresso Lodovico Monza,* 16 pages in-8° obl. (sans date, mais vers 1690). On ne connaît aucune particularité de la vie de ce musicien.

ABBATINI (ANTOINE MARIE), compositeur de musique d'église, naquit en 1595 à Tiferno, selon quelques auteurs, et à Castello, suivant l'abbé Baini (*Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. 2, n. 477). Au mois de juillet de l'année 1626, il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran; il occupa cette place jusqu'au mois de mai 1628, époque où il passa à l'église du *Nom de Jésus*. En 1645 la place de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure étant devenue vacante, on la lui confia; mais il l'abandonna le 5 janvier 1646. Peu de temps après, il fut élu maître de Saint-Laurent in Damaso; le 28 septembre 1649 il retourna à Sainte-Marie-Majeure, et y resta jusqu'au mois de janvier 1657. Il passa alors au service de Notre-Dame de Lorette et y resta plusieurs années. De retour à Rome au mois de mars 1672, il rentra pour la troisième fois à Sainte-Marie-Majeure, et en dirigea la chapelle jusqu'en 1677. Alors, il demanda sa retraite définitive pour aller mourir en paix à Castello. Il cessa de vivre, en effet, dans la même année, à l'âge de 82 ans.

Les œuvres imprimées de ce compositeur consistent en quatre livres de psaumes à quatre, huit, douze et seize voix (Rome, Mascardi, 1630 à 1635); cinq livres de motets à deux, trois, quatre et cinq voix (Rome, Grignani, 1636 à 1638); trois livres de messes à quatre, huit, douze et seize voix (Rome, Mascardi, 1638 à 1650). Après la mort d'Abbatini, son élève Dominique del Pane a fait imprimer ses Antiennes à vingt-quatre voix, c'est-à-dire douze tenors et douze basses (Rome, chez le successeur de Mascardi, 1677). La plus grande partie des œuvres d'Abbattini est restée inédite dans les archives de Saint-Jean de Latran, de Ste-Marie-Majeure, de Saint-Laurent in Damaso, et du Nom de Jésus. Ces œuvres se composent d'antiennes à vingt-quatre voix : savoir, douze soprani et douze contralti, de messes, de psaumes et de motets à quatre, huit, douze, seize, vingt-quatre et quarante-huit voix. Le P. Martini, dans sa controverse manuscrite avec Thomas Redi de Sienne, sur la résolution d'un canon d'Animuccia, cite des discours académiques sur la musique, composés par Abbatini, lesquels furent prononcés dans les années 1663, 66, 67 et 68 : ces discours sont restés en manuscrit.

Abbatini fut aussi auteur d'une partie du grand ouvrage de Kircher, intitulé *Musurgia*, ou du moins eut beaucoup de part aux recherches qu'exigea ce travail. Alacci (*Dramaturgia*) nomme aussi ce compositeur comme auteur d'un opéra intitulé : *Del male in bene*, lequel aurait été représenté vers 1654.

ABBÉ (L') fils. *Voyez* LABBÉ.

ABDULCADIR (BEN GAIBI), écrivain persan sur la musique dont l'ouvrage manuscrit existe dans la bibliothèque de l'université de Leyde. Il est cité dans le catalogue de cette bibliothèque. (*Catal. libr. tam impressor. quam manuscript. Bibl. publ. Universit. Lugduno-Batavæ*, p. 453, n. 1061), sous ce titre :

كتاب مقاصد الالحان في علم
تاليف النغم والاوزان

Traité des objets des modulations, en fait de chants et de mesures.

ABEILLE (LOUIS), pianiste, compositeur et directeur des concerts du duc de Wurtemberg, naquit vers 1765 à Bayreuth, où son père était au service du margrave. Il n'a dû son double talent de compositeur et de virtuose qu'à son travail assidu, et aux chefs-d'œuvre des grands maîtres qu'il avait pris pour modèles; car il avait peu de génie, et dès son enfance il avait été livré à lui-même. Ses opéras et sa musique instrumentale ont eu du succès en Allemagne; ils sont agréables, quoiqu'ils manquent d'originalité. Il a publié les compositions suivantes :

1° POUR LE CHANT.

1° Poésies mêlées de Hubner (Stuttgard, 1788, in-8°); 2° deuxième partie de cet ouvrage (Stuttgard, 1793, in-8°); 3° Idylles de Florian (Heilbronn, 1793); 4° Chant ou cantate pour le mercredi des Cendres, avec accompagnement de piano; œuvre onzième (Augsbourg, 1798); 5° *l'Amour et Psyché*, opéra en quatre actes, arrangé pour le piano (Augsbourg, 1801); 6° Les plus jolies chansons qui ont paru à Stuttgard depuis 1790, mises en pot-pourri.

2° POUR LE PIANO.

7° Quatre sonates pour le clavecin (Heilbronn, 1789); 8° une sonate et neuf variations dans le goût de Mozart pour le clavecin (Heilbronn, 1790); 9° fantaisie pour le forté-piano (*Ibid.*); 10° concerto pour le clavecin, en *si* bémol, op. 5 (Offembach, 1793); 11° grand concerto en *re* à quatre mains, op. 6 (Offembach, 1793); 12° grand trio pour le clavecin avec violon et violoncelle, op. 20 (Offembach, 1798); 13° chants et élégies avec clavecin (1809); 14° *Pierre et Annette*, opérette en 1809, publié en partition de piano, en 1810; 15° polonaises pour piano-forté, n° 1 (Leipsick); 16° walze en forme de rondeau, pour piano, n°s 1 et 2 (Leipsick). On trouve à la Bibliothèque du Roi, à Paris, un *miserere* à grand chœur, en partition manuscrite (n° Vm 320), composé par Abeille.

ABEL (CLAMOR HENRI) musicien de chambre à la cour de Hanovre, naquit en Westphalie, vers le milieu du 17e siècle. Ses ouvrages ont été publiés sous le titre : *Erstlinge musikalischer Blumen, Allemanden, Couranten, Sarabanden*, etc. (Prémices de fleurs musicales, allemandes, courantes, sarabandes, etc.), partie pour violon et basse, partie pour *viola da gamba*, violon et basse. Le premier volume parut à Francfort sur le Mein en 1674; le second en 1676, et le troisième en 1677, in fol.; on y trouve son portrait. On a réuni ces trois parties dans une édition qui parut à Brunswick en 1687, sous ce titre : *Drey opera musica, auf einmal Wieder aufgelet, sie enthielten Allemanden*, etc. La musique d'Abel ne se distingue par aucune qualité remarquable.

ABEL (CHARLES-FRÉDÉRIC), musicien célèbre et le plus habile joueur de *viola da gamba* de son temps, né à Cœthen en 1719, apprit la musique sous la direction de Jean Sébastien Bach. Ses études terminées, il

entra dans la chapelle du roi de Pologne à Dresde, et y demeura pendant dix ans; mais les malheurs de la guerre ayant obligé cette cour à réduire ses dépenses, Abel partit en 1758, et parcourut l'Allemagne, dans un état voisin de l'indigence. Enfin, l'année suivante, il se rendit en Angleterre, où il put tirer parti de ses talens. Le duc d'York devint son protecteur et le fit entrer dans la musique de la reine, avec deux cents livres sterling de traitement. Peu de temps après, il devint directeur de la chapelle de cette princesse. Son séjour à Londres dura sans interruption jusqu'en 1783; mais à cette époque, le désir de revoir son frère, Léopold-Auguste, directeur des concerts du duc de Schwerin, le ramena en Allemagne. Il se fit entendre à Berlin et à Ludwigslust, et, quoiqu'il eût alors soixante-quatre ans, il excita l'admiration générale par l'expression et la netteté de son jeu. Frédéric-Guillaume, alors prince royal de Prusse, lui fit présent d'une tabatière fort riche et de cent pièces d'or pour lui témoigner sa satisfaction. De retour en Angleterre, il y entreprit de donner des concerts publics, mais cette spéculation n'ayant pas réussi, le dérangement de ses affaires l'obligea à passer quelque temps à Paris; il ne tarda point à retourner à Londres, où il mourut, le 22 juin 1787, à la suite d'une sorte de léthargie qui dura trois jours. Quoique d'un caractère irascible et brutal, il était bien reçu dans la société. Son principal défaut était la passion du vin, qui probablement abrégea ses jours.

Les Anglais font maintenant peu de cas des compositions d'Abel; cependant elles se distinguent par un chant pur et une harmonie assez correcte. Elles consistent en dix-sept œuvres, publiés à Londres, à Paris, à Berlin, etc., savoir : 1° six ouvertures à huit parties, op. un; 2° six sonates pour clavecin, avec acc. de violon, op. deux; 3° six trios pour deux violons ou flûte, violon et basse, op. trois; 4° six ouvertures à huit parties, op. quatre; 5° six sonates pour clavecin, avec acc., op. cinq; 6° six solos pour flûte et basse, op. six; 7° six ouvertures à huit parties. op. sept; 8° six quartetti, pour deux v., alto et b., op. huit; 9° six trios pour violon, violonc. et b., op. neuf; 10° six ouvertures à huit parties, op. dix; 11° six concertos pour clavecin avec acc. de deux violons et basse, op. onze; 12° six quartetti pour deux violons, alto et basse, op. douze; 13° six sonates pour clav. avec acc. de v., op. treize; 14° six ouvertures à huit parties, op. quatorze; 15° six quart. pour deux v., alto et b., op. quinze. On a aussi gravé comme œuvre quinzième, des sonates pour le clavecin. 16° six trios pour deux v. et b., op. seize; 17° six ouvertures à quatre parties, op. dix-sept. Presque tous ces ouvrages ont été arrangés pour divers instrumens. Abel a écrit quelques morceaux pour l'opéra anglais *Love in a village*, représenté à Londres en 1760, et pour *Berenice*, 1764. M. Jean-Baptiste Cramer est le meilleur élève d'Abel.

ABELA (CHARLES), chantre et professeur de chant à Halle, actuellement vivant (1834). On a de lui plusieurs recueils de chansons à deux, trois et quatre voix, à l'usage des écoles populaires.

ABELL (JEAN), musicien anglais, possédait une fort belle voix de tenor, et fut attaché à la chapelle de Charles II, roi d'Angleterre. Ce prince admirait son talent dans le chant, et avait conçu le projet de l'envoyer, avec le sous-doyen de sa chapelle Gostling, au carnaval de Venise, pour montrer aux Italiens qu'il y avait de belles voix en Angleterre; mais ce voyage n'eut point lieu. Lors de la révolution de 1688, Abell fut exilé d'Angleterre comme papiste. Il se mit à voyager et à donner des concerts. Mattheson assure (*in Wollkomm. Capellmeister*) qu'il chanta avec beaucoup de succès en Hollande et à Hambourg. Il ajoute qu'Abell possédait un secret par lequel il conserva la beauté de sa voix jusque dans l'âge le plus avancé. Abell était aussi un luthiste fort distingué. Partout il recevait de magnifiques présens;

mais il dissipait aussitôt ce qu'il gagnait. Il se vit à la fin réduit à voyager à pied, avec son luth sur le dos. Arrivé à Varsovie, il fut mandé par le roi de Pologne, qui voulait l'entendre. Abell s'excusa sous le prétexte d'un rhume. Sur cette réponse, l'ordre précis de se rendre à la cour lui fut envoyé. Dès qu'il y fut arrivé, on l'introduisit dans une grande salle, autour de laquelle régnait une galerie où le roi se trouvait avec toute sa suite. Abell fut assis dans un fauteuil qu'on hissa au moyen d'une poulie; puis on fit entrer des ours dans la salle, et l'on donna le choix au musicien d'être dévoré par eux ou de chanter : il prit ce dernier parti, et l'on assure que le trait de despotisme stupide dont il était victime dissipa sur-le-champ le rhume qu'il avait allégué. Après plusieurs années, il obtint la permission de rentrer en Angleterre; et il témoigna sa reconnaissance de ce bienfait dans la dédicace qu'il fit au roi Guillaume d'une collection de chansons en diverses langues, laquelle fut publiée à Londres en 1701. Le catalogue de musique d'Étienne Roger, d'Amsterdam, indique un ouvrage d'Abell sous ce titre : *Les airs d'Abell pour le concert du Duole*. On trouve aussi dans le quatrième volume de la collection intitulée : *Pills to purge melancoly*, deux airs de ce musicien. Abell vécut fort vieux.

ABELTSHAUSER. On a, sous le nom de ce musicien allemand, les ouvrages suivans : 1° six quatuors pour deux flûtes et deux cors, œuvre premier. Mayence, Schott, 2° *idem*, œuvre deuxième *Ibid.*; 3° douze pièces pour quatre cors, œuvre troisième *Ibid.*; 4° six pièces pour flûte, clarinette, cor et basson, œuvre quatrième (*Ibid.*)

ABICHT (JEAN GEORGE), théologien protestant et savant orientaliste, né en 1672 à Kenigsée, dans la principauté de Schwartzbourg, mort à Wittemberg en 1740, ou, selon quelques biographes, le 5 juin 1749. Il remplissait à Wittemberg les fonctions de professeur à l'académie. Peu de temps avant sa mort, il avait été nommé membre de l'académie royale des sciences de Berlin. L'objet principal des travaux d'Abicht fut la langue hébraïque, et surtout l'usage grammatical, prosodique et musical des accens de cette langue. Sa dispute avec Jean Franke a jeté quelque jour sur cette matière.

Parmi ses nombreux ouvrages, ceux qui ont du rapport avec la musique sont : 1° *Accentus hebraïci ex antiquissimo usu lectorio vel musico explicati* (*Lipsiæ*, 1715, in-8°); 2° *Dissertatio de Hebræorum accentuum genuino officio*, dans la préface de *Frankii diacrit. sacr.* (1710, in-4°); 3° *Vindiciæ usus accentuum musici et oratorii, Joh. Frankio oppositæ* (*Lipsiæ*, 1713, in-4°); 4° *Excerpta de lapsu murorum hierichuntinorum*. Ce dernier ouvrage a été inséré par Ugolini dans son *Thesaur. aut. sacr.*, t. 32, p. 837. La plupart de ces dissertations se trouvent aussi dans le *Trésor* d'Ikénius.

Goetten a donné une notice de la vie d'Abicht dans son *Europe savante*, et l'on trouve la liste de ses ouvrages dans les *Vies des théologiens saxons* de Michel Ranst, t. 1er, p. 1, et dans les *Acta hist. ecclesiast.*, t. 5, p. 289.

ABINGTON ou ABYNGDON (HENRI), l'un des premiers chanteurs et musiciens de son temps, en Angleterre, fut d'abord organiste à l'église de Vels, dans le comté de Sommerset, puis de la chapelle royale de Londres, où il mourut vers l'an 1520. Thomas Morus lui a fait deux épitaphes qu'on trouve dans le *Thesaur. epitaph.* du P. Labbe.

ABOS (JÉROME), compositeur de l'école napolitaine, et maître de chapelle au conservatoire de la Pieta, vers 1760, est connu par ses compositions dramatiques et sacrées. Parmi ses opéras, on cite particulièrement celui de *Tito Manlio*, représenté à Londres en 1756. Il a aussi donné : 1° *Artaserse*, en 1746, à Venise, au théâtre St.-Jean-Chrisostome; 2° *Adriano*, en 1750; 3° *Creso*, à Londres, en 1758.

La musique d'Abos a quelque ressemblance de style avec celle de Jomelli; son harmonie est pure et ses mélodies ne manquent point d'élégance; mais rien n'y indique de l'originalité dans les idées.

ABRAHAM (. . . .), professeur de clarinette et de solfège à Paris, entra dans l'orchestre du *Théâtre des délassemens comiques*, en 1790. Il est mort vers 1805. C'était une espèce d'ouvrier musicien, aux gages des marchands de musique; il arrangeait pour eux les ouvertures et les airs des opéras nouveaux pour divers instrumens. Il a publié en outre : 1° *Méthode pour le flageolet* (Paris, Frère); 2° *Méthode pour la clarinette* (ibid.); 3° *Méthode pour le basson*. Le nombre de recueils d'airs qu'il a arrangés pour deux violons, deux flûtes, deux clarinettes ou deux bassons est très considérable.

ABRAHAM (. . . .), constructeur d'orgues, né en Bohême, est auteur de l'orgue des Cordeliers, à Prague, composé de vingt-cinq jeux, deux claviers, pédale et quatre soufflets; et de celui de l'église Saint-Dominique de la même ville, composé de soixante-onze jeux, quatre claviers, pédale et douze soufflets. On ignore en quel temps il vivait.

ABRAMS (MISS ET MISTRISS), deux très bonnes cantatrices anglaises, qui concoururent, avec madame Mara, à embellir les concerts donnés à Londres, en 1784 et 1785, pour la commémoration de Hændel.

Miss Abrams a publié les ouvrages suivans, qu'on trouve dans le catalogue de Lavenu de 1796 : 1° trois chansonnettes sur des paroles anglaises; 2° *Little Boy blue*, air à trois voix; 3° duo sur ces paroles : *And must we part!* Le petit air qui commence par ces mots : *Crazi Jane*, et dont la musique est de Miss Abrams, est devenu populaire.

ABS (JOSEPH-THÉODOSIEN), ancien moine franciscain, né vers 1775 dans le duché de Berg, maintenant directeur de la maison des orphelins à Kœnigsberg. On lui doit 300 chansons avec leurs mélodies, et 100 devises en canons.

ABU NASR MOHAMMED BEN FARABI. Voyez FARABI.

ACAEN ou AÇAEN, contrapuntiste espagnol, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, paraît avoir passé une partie de sa vie en Italie. Ce musicien est cité dans le *Melopeo* de Cerone, et dans le *Trattato della natura e cognizione di tutti gli tuoni*, d'Aaron.

ACCELLI (CÉSAR), contrapuntiste italien, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. Dans un recueil qui a pour titre : *De' floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce* (*Venezia, Giacomo Vincenzi e Ricciardo Amadino compagni*, 1586), on trouve des madrigaux de la composition de ce musicien.

ACCIAJUOLI (PHILIPPE), poète dramatique et compositeur, né à Rome en 1637, entra de bonne heure dans l'ordre des chevaliers de Malte. Les caravanes qu'il dut faire avant d'être décoré de la croix de l'ordre, firent naître en lui une telle passion de voyages, qu'il visita non seulement toute l'Europe, et les côtes d'Afrique et d'Asie, mais même l'Amérique, d'où il revint dans sa patrie par l'Angleterre et la France. Le repos dont il jouit alors lui permit de se livrer au goût qu'il avait toujours eu pour le théâtre, et principalement pour l'opéra. Il écrivit plusieurs pièces dont il composa lui-même la musique. La facilité prodigieuse dont il était doué lui suggéra aussi la pensée d'être en même temps le décorateur et le machiniste de ses opéras, et bientôt il devint pour ces accessoires l'un des plus habiles de son temps. L'académie des *Arcadi illustri* l'admit au nombre de ses membres, et il y figura sous le nom de *Irenio Amasiano*. Il mourut à Rome le 3 février 1700. Les opéras dont Acciajuoli a fait les paroles et la musique sont : 1° *Il Girello, dramma burlesco per musica* (Modène, 1675, et Venise 1682);

2° *La Damira placata* (Venise, 1680); 3° *L'Ulisse in Tracia* (Venise, 1681); 4° *Chi è causa del suo mal, pianga se stesso, poesia d'Ovidio, e musica d'Orfeo.*

ACCORAMBONI (AUGUSTE), né à Rome vers 1754. A l'âge de 28 ans il composa, pour le théâtre de Parme, un opéra intitulé : *Il Regno delle Amazoni*, qui eut beaucoup de succès, et fut ensuite représenté sur les principaux théâtres de l'Italie, et même à l'étranger. En 1786, il donna aussi à Rome, *il Podesta di Tuffo antico.* Il quitta depuis la carrière théâtrale pour s'adonner à la musique d'église, et composa un grand nombre de messes, de motets et de vêpres, qu'on trouve répandus dans la Romanie et la Lombardie. On ignore l'époque de sa mort.

ACHTER (P. ULRICH), naquit à Aichbach, en Bavière, le 10 mars 1777. Son père, qui était tailleur, lui fit apprendre la musique chez les bénédictins, où il fut reçu le 13 mai 1798. Il prit l'habit de cet ordre le 3 mai 1801, et mourut de phthisie dans sa ville natale, en octobre 1803. Il jouait bien du violon et se distingua dans la composition, particulièrement pour la musique d'église : on cite de lui une messe solennelle d'une beauté remarquable.

ACKERFELD (ARAND D'). On a sous ce nom plusieurs œuvres pour le piano, entr'autres quinze variations sur l'air allemand *Freut euch des Lebens*, œuvre sizième (Augsbourg, Gombart).

ACKERMANN (DOROTHÉE), actrice et cantatrice du théâtre de Hambourg, naquit à Dantzig en 1752. Elle se retira du théâtre en 1778. Elle jouissait d'une réputation assez brillante.

ACKERMANN (MADAME), née BACHMANN, cantatrice qui brillait sur le théâtre de Kœnigsberg en 1796, naquit à Reinsberg en 1759. Elle eut beaucoup de succès, principalement dans les premiers rôles des opéras de Mozart.

ACKERMANN (D. JEAN-CHARLES-HENRI), né à Zeitz en 1765, a lu, le 22 octobre 1792, au concert donné dans cette ville au profit des pauvres, un discours qui a été imprimé depuis sous ce titre : *Ueber die Vorzüge der Musik, ein Rede* (sur les prérogatives de la musique) Leipsick, 1792, 27 pages in-8°.

ACTIS (L'ABBÉ), Piémontais, membre de l'académie des sciences de Turin, vers la fin du 18e siècle, a fait insérer dans les mémoires de cette société de 1788 — 89 (Turin, 1790), des *Observations sur l'écho ou porte-voix de l'église de Girgenti.*

ADALBERT (St), surnommé WOITHIECUS, évêque de Prague, né en 939, était de la famille Libicenski, qui tenait un rang dans la noblesse de la Bohême. Il fit ses études à Magdebourg. De retour à Prague, il fut sacré évêque. Ayant voulu réformer les mœurs du clergé de Bohême, il en fut persécuté et se vit obligé de s'enfuir à Rome, où le pape Jean XV le dégagea de ses obligations envers son diocèse. Alors les Bohémiens le redemandèrent et le reçurent avec des démonstrations de joie ; mais cet accord entre l'évêque et ses diocésains ne dura pas, et St. Adalbert fut obligé de s'éloigner encore. Il prêcha la foi catholique aux Hongrois et aux Polonais, d'abord à Cracovie, ensuite à Gnesen, dont il fut fait archevêque. Il passa ensuite en Prusse pour y remplir ses fonctions apostoliques et eut d'abord des succès à Dantzig ; mais, ayant abordé dans une petite île, les habitans le percèrent de coups de lance, et il obtint ainsi les honneurs du martyre, en 997. Boleslas, prince de Pologne, racheta, dit-on, son corps pour une quantité d'or d'un poids égal : c'est beaucoup d'or pour un prince de Pologne et pour cette époque.

Gerbert, dans son traité *de cantu et musicâ sacrâ*, t. 1, p. 348, a publié un chant en forme de litanies, en langue esclavonne, dont il est auteur. On lui attribue aussi le chant *Boga-Rodzica*, que les Polonais avaient coutume d'entonner avant une bataille. Ce chant a été publié dans la *Revue musicale* (t. 4, p. 202) rédigée par l'auteur de ce dictionnaire, d'après des

copies authentiques de deux anciens manuscrits dont l'un existe dans la cathédrale de Gnesen, et l'autre se trouvait dans la fameuse bibliothèque Zatoski, à Varsovie. Il a été aussi inséré en notation moderne dans la collection de chants historiques polonais qui a pour titre : *Spievy historycznez musikou i rycinami* (Chants historiques, avec la musique et des gravures), par Julien Ursin Niemcewicz, président de la société royale des Amis des sciences, à Varsovie, secrétaire du royaume de Pologne, etc. (3e édit., in-8o de 573 pages. Varsovie, imprim. du gouv., 1819).

ADAM, surnommé *Dorensis*, parce qu'il était moine au couvent de Dorham (ordre de cîteaux), près d'Hereford, en Angleterre, vécut vers l'année 1200. Dans sa jeunesse il se livra à l'étude des arts, des sciences et des lettres ; la musique fut particulièrement l'objet de ses travaux. Son savoir et sa piété le firent élire abbé de son monastère. Dans le même temps, de vives discussions s'élevèrent entre les moines et les clercs séculiers ; à l'occasion de ces démêlés, Sylvestre Gyraldus, homme érudit, mais esprit violent, écrivit un virulent pamphlet contre les moines, sous le titre de *Speculum ecclesiæ*. Il y attaquait particulièrement l'ordre de cîteaux. Adam prit la défense de cet ordre dans un écrit intitulé : *Contra Speculum Giraldi, librum unum*. Il fut aussi l'auteur d'un livre sur la musique qui existe encore en manuscrit dans plusieurs bibliothèques et qui a pour titre : *Rudimenta musices, lib.* 1 Joecher dit (*Gelehrten Lexikon*) que cet ouvrage est imprimé. Je crois que c'est une erreur (V. *Pitsæus, lib. De illustribus angliæ script.; Henriquez, in Phœnice*, et *Caroli de Visch, Bibliot. scriptor. sac. Ord. Cister.*).

ADAM (DE ST-VICTOR), chanoine régulier de l'abbaie de St-Victor-lès-Paris, mourut le 11 juillet 1177 ; il fut inhumé dans le cloître de cette abbaye. On lui attribue, le chant de quelques hymnes en usage dans l'église.

ADAM DE LE HALE, surnommé LE BOSSU D'ARRAS, à cause de sa difformité et du lieu de sa naissance, fut l'un de ces trouvères qui, dans les douzième et treizième siècles, travaillèrent à former la langue française, et répandirent le goût de la poésie et de la musique. Adam paraît être né vers 1240. Il porta d'abord l'habit ecclésiastique ; mais son humeur inconstante le lui fit quitter et reprendre ensuite. C'est lui qui nous donne ces détails dans ses adieux à sa ville natale, intitulés : *C'est li congiés Adan d'Aras*, pièce publiée par M. Méon, dans sa nouvelle édition des fabliaux de Barbasan, t. I, p. 106. Adam de le Hale épousa une jeune *damoiselle* qui, pendant qu'il la recherchait, lui semblait réunir tous les agrémens de son sexe, et qu'il prit en aversion dès qu'elle fut devenue sa femme. Il la quitta, et vint demeurer à Paris, où il paraît s'être mis à la suite de Robert II du nom, comte d'Artois. Ce prince ayant suivi, en 1282, le duc d'Alençon, que Philippe-le-Hardi envoyait au secours de son oncle, le duc d'Anjou, roi de Naples, pour l'aider à tirer vengeance des vêpres siciliennes, Adam de le Hale l'accompagna dans cette expédition. A la mort du roi de Naples, en 1285, le comte d'Artois fut nommé régent du royaume, et ne revint en France qu'au mois de septembre 1287. Adam de le Hale était mort à Naples dans cet intervalle, comme on le voit dans l'espèce de drame intitulé : *Li Gieus du pélerin*, attribué à Jean Bodel d'Arras, contemporain d'Adam. C'est donc à tort que Fauchet et Lacroix du Maine, qui ont été copiés par le nouveau dictionnaire historique et par la biographie universelle de M. Michaud, ont dit qu'Adam se fit moine à l'abbaie de Vauxelles et qu'il y mourut. Nous avons tiré ces détails des observations préliminaires que M. de Monmerqué a mises en tête de l'édition qu'il a donnée d'un ouvrage d'Adam de le Hale dont nous parlerons plus tard.

Adam de le Hale se distingua particuliè-

rement dans le genre de la chanson ; il en composait les paroles et la musique. Les manuscrits de la Bibliothèque du Roi, nos 65 et 66 (fonds de Cangé) et 2736 (fonds de La Vallière) nous en ont conservé un grand nombre, qui sont notées. Mais ce dernier est surtout d'une haute importance pour l'histoire de la musique, car il contient seize chansons à trois voix, et six motets dont Adam de le Hale est auteur. Ce précieux manuscrit, qui est du commencement du quatorzième siècle, nous offre donc les plus anciennes compositions à plus de deux parties, puisqu'elles remontent au treizième siècle. Les chansons ont la forme du rondeau, et sont intitulées : *Li Rondel Adan*. Leur musique n'est point une simple diaphonie ecclésiastique, c'est-à-dire, un assemblage de voix procédant par notes égales, et faisant une suite non interrompue de quintes, de quartes et d'octaves, comme on en trouve des exemples dans les écrits de Gui d'Arezzo et de ses successeurs. On y voit à la vérité des quintes et des octaves successives, mais entremêlées de mouvemens contraires et de combinaisons qui ne manquent pas d'une certaine élégance. C'est, sans doute, une musique encore bien grossière ; mais c'est un premier pas vers le mieux, un intermédiaire nécessaire entre la diaphonie proprement dite et des compositions plus perfectionnées. On concevait la nécessité de ces premières améliorations ; mais aucun monument n'étant connu, on ignorait en quoi elles consistaient. Les découvertes que l'auteur de ce dictionnaire a faites, tant de ce manuscrit que de plusieurs autres, non moins intéressans (Voyez Landino et Busnois), sont donc importantes en ce qu'elles lient entre elles les premières époques de l'histoire de l'harmonie, qui étaient enveloppées d'une obscurité profonde.

Les motets d'Adam de le Hale nous offrent aussi plusieurs particularités remarquables. Ils se composent du plain-chant d'une antienne ou d'un hymne, mis à la basse avec les paroles latines, et sur lequel une ou deux autres voix font un contrepoint fleuri, grossier à la vérité, mais assez varié : et, ce qui peint bien le goût de ce temps, c'est que ces voix supérieures ont des paroles françaises de chansons d'amour. Ces motets se chantaient dans les processions. Quelquefois le motet est établi sur un seul trait du plain-chant, qui est répété dix ou douze fois en basse contrainte, sorte d'invention qu'on croyait beaucoup plus moderne.

Il me reste à parler d'un autre ouvrage d'Adam de le Hale qui aurait dû suffire pour l'immortaliser : cependant son nom a été inconnu jusqu'à ce jour à tous les musiciens ! Je veux parler du plus ancien opéra comique qui existe, et dont il est l'auteur. Il est intitulé : *Le jeu de Robin et de Marion*. Les Mss. de la Bibliothèque du Roi 2736 (fonds de La Vallière) et 7604 (ancien fonds), nous en offrent des copies, d'après lesquelles la société des Bibliophiles de Paris l'a fait imprimer en 1822, au nombre de 25 exemplaires, pour être distribués à ses membres. C'est une brochure in-8° de cent pages. Les caractères de musique ont été fondus par M. Firmin Didot. Cette pièce, où il y a onze personnages, est, comme je viens de le dire, un opéra comique, divisé par scènes, et dans lequel le dialogue est coupé par des chants. On y trouve des airs, des couplets et des duos dialogués, mais sans ensembles. Marion aime Robin ; survient un chevalier qui veut la séduire, elle lui répond qu'elle n'aimera jamais que Robin. L'air qu'elle chante dans cette situation n'est pas dépourvu de grâce. Ce petit air a été publié dans la *Revue Musicale* (t. Ier) avec une des chansons à trois voix d'Adam de le Hale, mise en partition.

Cette pièce paraît avoir été composée à Naples vers 1285, pour le divertissement de la cour, qui, alors, était toute française. M. Roquefort l'a attribuée à Jehan Bodel d'Arras (*De l'état de la poésie française dans le douzième et le treizième*

siècles, p. 261), mais c'est évidemment une erreur, car le manuscrit 2736 porte ces mots en tête : *chi commenche li gieus de Robin et de Marion c'Adans fist.*

ADAM DE FULDE, moine de Franconie, auteur d'un traité sur la musique, dont on ne connaît qu'un seul manuscrit, qui se trouve dans la bibliothèque de Strasbourg, et que l'abbé Gerbert a inséré dans ses *Scriptores ecclésiast. de mus. sacr.* t. 3, p. 329. Cet ouvrage a été achevé le 5 novembre 1490, car l'auteur a consigné cette date à la fin de son livre. Il est divisé en quatre livres; le premier, composé de 7 chapitres, traite de l'invention des diverses parties de l'art; le second, en 17 chapitres, traite de la main musicale, du chant, de la voix, des clefs, des nuances, du mode et du ton; le troisième, qui est le plus important, traite de la musique mesurée, et le quatrième, des proportions et des consonnances.

On ignore la date précise de la naissance d'Adam de Fulde, mais elle a dû avoir lieu vers l'an 1450, car il dit, chapitre 7me du 1er livre, qu'il fut presque le contemporain de Guillaume Dufay et de Busnois, qui vécurent dans la première moitié du 15me siècle : *et circa meam ætatem doctissimi Wilhelmus Dufay, ac Antonius de Bufna, quorum, etc.* Il prend le titre de musicien ducal au commencement de sa dédicace.

Glarean nous a conservé, dans son Dodécacorde (p. 262), un cantique à quatre voix d'Adam de Fulde; c'est un morceau fort bien écrit, et l'un des plus anciens monumens de compositions régulières à plusieurs parties. Dans l'*Enchiridion* des chants religieux et des psaumes, Magdebourg, 1673, on trouve aussi, p. 50, le chant : *Ach hulp my leidt und senlich klag*, sous le nom d'Adam de Fulde.

ADAM (LOUIS), né vers 1760 à Miettersholtz, département du Bas-Rhin, eut d'abord pour maître de clavicorde un de ses parens, excellent amateur; il eut ensuite quelques mois de leçons de piano d'un bon organiste de Strasbourg, nommé Hepp, mort vers 1800; mais c'est surtout à l'étude qu'il a faite, par lui-même, des écrits d'Emm. Bach, des œuvres de Hændel, de Bach, de Scarlatti, de Schobert, et, plus récemment, de Clementi et de Mozart, qu'il doit la science et le talent qui l'ont placé au premier rang parmi les professeurs de son instrument. M. Adam a dans son enfance étudié sans maître le violon et la harpe. Il a aussi appris seul l'art d'écrire ou la composition.

Arrivé à Paris à l'âge de dix-sept ans, pour y enseigner la musique, il débuta par deux symphonies concertantes pour harpe et piano avec violon, qui furent exécutées au concert spirituel, et qui étaient les premières qu'on eût entendues en ce genre. Depuis ce temps, il s'est livré à l'enseignement et à la composition. En 1797, il fut nommé professeur au Conservatoire; là, il a formé un grand nombre d'excellens élèves; les plus connus sont MM. Kalkbrenner, F. Chaulieu, Henri Le Moine, Mlles Beek, Basse et Renaud d'Allen, qui, successivement, ont obtenu les premiers prix de piano dans cette école. Hérold père et fils, Callias, Rougeot, Breval fils, Mlle Bresson, et beaucoup d'autres, ont aussi reçu de ses leçons.

Les ouvrages de M. Adam sont : 1° onze œuvres de sonates pour le piano; 2° quelques sonates séparées; 3° des airs variés pour le même instrument, notamment celui du *roi Dagobert*, qui a eu beaucoup de succès; 4° *Méthode ou principe général du doigté, suivie d'une collection complète de tous les traits possibles avec le doigté*, etc. (en société avec Lachnith), Paris, Sieber, 1798; 5° *Méthode nouvelle pour le piano, à l'usage des élèves du Conservatoire, Paris*, 1802. Peu d'ouvrages élémentaires ont eu une vogue semblable à celle que celui-ci a obtenue. Près de vingt mille exemplaires ont été livrés au public dane l'espace de 25 ans. Cette vogue était méritée sous le rapport de l'exposé des principes du doigté, qui n'avait jamais été

si bien fait. Une cinquième édition de cet ouvrage, revue avec soin par l'auteur, a été publiée à Paris, en 1831); 6° des quatuors d'Haydn et de Pleyel arrangés pour piano; 7° un recueil de romances; 8° la collection entière des *Délices d'Euterpe;* 9° Journal d'ariettes italiennes de Mlles Erard. M. Adam a été nommé chevalier de la légion d'honneur au mois de novembre 1829. Il est encore aujourd'hui chargé de l'enseignement du piano dans la classe des femmes, au Conservatoire de Paris.

ADAM (ADOLPHE-CHARLES), fils du précédent, né à Paris en 1803, fut admis comme élève au Conservatoire en 1817. Après avoir terminé ses études de solfège et de piano, il entra dans la classe de M. Reicha pour y étudier l'harmonie et le contrepoint, et devint ensuite élève de M. Boieldieu pour le style idéal. Ses premiers essais de composition consistaient en fantaisies et airs variés pour le piano. Il a écrit un nombre considérable de ces morceaux sur des thèmes de tous les opéras qui ont été représentés à Paris, particulièrement sur ceux de la *Muette de Portici*, d'Auber, *la Fiancée*, du même compositeur, *Guillaume Tell*, *Moïse* et le *comte Ory*, de Rossini, *la Dame Blanche*, et *les Deux Nuits*, de Boieldieu, *Emmeline*, d'Hérold, et beaucoup d'autres. La même fécondité s'est fait remarquer dans les airs et les morceaux d'ensemble qu'il a écrits pour beaucoup de vaudevilles et d'opérettes qui ont été représentés sur les théâtres du *Gymnase*, du *Vaudeville*, et des *Nouveautés*. On peut citer surtout quelques morceaux de *la Batelière* et du *Hussard de Felsheim*, lesquels ont obtenu du succès. La première composition de quelque importance de M. Adam fut l'opéra de *Pierre et Catherine*, en un acte, qu'il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique, au mois de février 1829. Cet ouvrage, qui annonçait du talent, mais une facilité un peu trop négligée, a été bien accueilli du public. *Danilowa*, autre opéra en trois actes, qui a été joué au même théâtre, au mois d'avril 1830, est un ouvrage plus important, où l'on remarque plus d'habileté dans la facture, et qui donnait des espérances pour l'avenir. Malheureusement le désir de faire vite sembla occuper pendant quelque temps ce jeune musicien plus que celui de faire bien. Ses productions se succédaient avec rapidité et se ressentaient plus ou moins de la promptitude avec laquelle elles avaient été conçues. *Le Morceau d'ensemble*, représenté à l'Opéra-Comique, au mois de mars 1831, *le Grand Prix*, opéra en trois actes, donné au mois de juillet de la même année, et quelques autres pièces dont les titres ne sont pas présens à ma mémoire, firent craindre que M. Adam ne fût pas né pour laisser des traces durables de son passage sur la scène lyrique; mais un nouvel ouvrage qu'il a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique, le 17 septembre 1833, sous le titre du *Proscrit*, prouve que cet artiste peut prétendre à d'honorables succès. Il y a là de la force, du sentiment dramatique et plus de nouveauté dans les idées que M. Adam n'en avait mis dans ses précédentes productions. En 1832, ce compositeur s'est rendu à Londres où il a écrit la musique d'un grand ballet pour le théâtre de Covent-Garden.

ADAM (CHARLES-FRÉDÉRIC), organiste à Fischbach près de Bischosswerda, est né en 1770 à Zadel, près de Meissen. On a de lui : 1° six pièces d'orgue. Meissen (sans date); 2° chants pour quatre voix d'hommes (*ibid.*); 3° douze danses pour le piano. Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

ADAM (JEAN-THÉOPHILE), musicien de chambre à la cour de Dresde, est né le 1er juillet 1792 à Taubenheim, près de Meissen. Il s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent : 1° dix variations pour le piano sur l'air allemand : *Liebes Maedchen, hor.* Meissen, Godsche. 2° *Der Lustige Klavierspieler* (Recueil de quarante-huit pièces, consistant en diverses

danses, dont quelques-unes à quatre mains et douze variations). *Ibid.*; 3° six pièces faciles fuguées pour l'orgue, *ibid.*; 4° *Kurze und Leichte Gesænge zum Gebrauche beim Gottesdienste und bei sing umgængen* (Chants courts et faciles pour l'usage des dimanches, etc., à quatre voix, *ibid.*; 5° *la Cloche*, de Schiller, avec accompagnement de piano, *ibid.*

ADAM (D. VINCENT) OU ADAN, musicien espagnol qui vivait à Madrid vers la fin du 18me siècle, a publié en 1786 : *Documentos para instruccio de musicos y afficionados, que intentan saber el arte de la composicion* (Instruction pour les musiciens et amateurs qui veulent se livrer à l'art de la composition) in-folio, quatre feuilles de texte et dix-neuf d'exemples.

ADAMBERGER (. . . .), connu aussi sous le nom italien *Adamonti*, naquit à Munich en 1743. Il reçut une place gratuite au séminaire de cette ville, et y étudia les sciences et la musique. En 1755 Valesi se chargea de lui donner des leçons de chant; après avoir passé six ans auprès de cet habile maître, il fut placé, à sa recommandation, comme premier tenor au théâtre de San-Benedetto, à Venise, en 1762. Il y obtint tant de succès qu'il fut appelé dans plusieurs autres villes d'Italie. Ce fut alors qu'il changea son nom d'Adamberger contre celui d'Adamonti. En 1775, Valesi fut appelé à Vienne pour y chanter à l'opéra italien; mais la cour de Bavière n'ayant point voulu lui accorder de congé, il envoya Adamberger à sa place. La qualité de sa voix et son talent de chanteur plurent si bien aux habitans de Vienne qu'il obtint un engagement fixe. Cet habile artiste mourut à Vienne en 1803, à l'âge de 60 ans.

ADAMER. On a gravé sous ce nom douze menuets pour le piano, à Vienne, chez Mollo.

ADAMI DA BOLSENA (ANDREA), maître de la chapelle pontificale et de l'académie des Arcades de Rome, où il était désigné sous le nom de *Carielo Piseo*, naquit à Rome au mois d'octobre 1663. Il fut d'abord au service du cardinal Ottoboni, qu'il quitta pour la place de maître de chapelle du pape. Il mourut le 22 juillet 1742, dans la 79me année de son âge.

On a de lui : *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della capella ponteficia, tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie.* Roma, per Antonio de Rossi, 1711, in 4°. On y trouve les biographies et les portraits de douze maîtres de la chapelle pontificale. Cet ouvrage est très rare.

ADAMI (ERNEST-DANIEL), né à Zduny, dans la grande Pologne, le 19 novembre 1716, reçut les premières leçons de musique d'Abraham Lungner; ensuite il forma son talent sous la direction du chantre Contenius pour le chant, de Frendel pour le piano, et de l'organiste Zacchau pour la composition. Adami, destiné par son père à être un artisan, mais passionnément entraîné vers l'étude des lettres et des arts, fut redevable aux sollicitations de Gunther de la permission qu'il obtint enfin de se rendre au gymnase de Thorn. Là il eut une place de choriste dont les émolumens lui facilitèrent les moyens d'achever ses études. Lorsqu'il eut atteint l'âge de 19 ans, une place de co-recteur lui fut offerte à Strasbourg et il l'accepta.

Le comte Dohna Wartenberg Leistenau, à qui il avait été recommandé, le chargea peu de temps après de l'éducation de son fils. En 1736 il partit avec son élève pour Kœnigsberg, et visita l'université; ensuite il vécut dans la maison du professeur Gunther et se lia d'amitié avec Thomson. En 1738 il quitta Kœnigsberg et se rendit à Kaunitz, où on lui offrait une place de co-recteur. Il s'était déjà mis en route pour s'y rendre, lorsque tout à coup il changea d'avis et se rendit à Jena pour y terminer ses études théologiques. Il y suivit les cours de Reuschner, de Rachenberger, de Hamberger et de Stock. Deux ans après on

l'éleva au grade de maître-ès-arts, et l'année suivante il retourna dans sa ville natale pour s'y exercer à la prédication. En 1743 il fut nommé co-recteur et direc- de musique à l'école latine de Landshut. Il occupa ce poste jusqu'en 1757 où il l'abandonna pour celui de pasteur de Sorge et de Kœninchen, dans la Prusse méridionale. Devenu pasteur de Felckne en 1760, il se démit volontairement de sa place en 1763, et fut en dernier lieu appelé comme pasteur à Pommerwitz, près de Neustadt, dans la haute Silésie, où il mourut le 19 juin 1795. Forkel dit (*Allgem. Litter. der Musik*, page 147) qu'Adami mourut à Landshud en 1758; il a été induit en erreur sur ce point; mais Lichtenthal est tombé dans une inadvertance bien plus singulière à l'égard de cet écrivain, car au tome troisième de sa bibliographie de la musique (page 199), il le fait mourir à l'époque indiquée par Forkel, et au quatrième volume du même ouvrage (page 30), il indique la date véritable de son décès.

Adami s'est fait connaître dans le monde musical par deux ouvrages qui ne manquent point d'intérêt. Le premier a pour titre : *Vernunftige gedanken über den Dreyfachen Widerschall vom Eingange des Aderbachischen Steinwaldes im Kœnigreich Bœhmen* (Réflexions sur le triple écho d'Aderbach, à l'entrée de la forêt de Stein, dans le royaume de Bohême). Leignitz, 1750, in-4°. Le deuxième est intitulé : *Philosophisch musikalische Abhandlung von dem gottlich schoëne der Gesangsweise in geistl. Liedern bei offentlichen Gottesdienst.* (Dissertation philosophico-musicale sur les beautés sublimes du chant dans les cantiques du service divin). Leipsick, 1755, in-8°. On a aussi d'Adami une cantate publiée en 1745, une autre, en 1746, et il a laissé en manuscrit quatorze cantates de noces, sept cantates pour diverses circonstances et six cantates religieuses.

ADAMI (VINATIER), maître de clarinette, né vraisemblablement dans le Piémont, a fait imprimer une méthode pour son instrument, à Turin, chez les frères Reycend. Je suis tenté de croire que le nom de famille de ce musicien est *Vinatier*, et qu'*Adami* n'est que le prénom. Je le cite d'après la bibliographie de Lichtenthal (t. 4, p. 178).

ADAMS (THOMAS), né en 1783, étudia la musique sous le docteur Busby, jusqu'à l'âge de onze ans. En 1802, il fut nommé organiste de la chapelle de Lambeth à Carlisle, et conserva cette place jusqu'en 1814. Il fut alors choisi, parmi vingt-huit autres candidats, pour être organiste de St-Paul à Deptford, où il se trouvait encore en 1824. Depuis lors il s'est fixé à Londres. T. Adams a dirigé les séances musicales annuelles de *l'Apollonicon*, depuis leur commencement, et y a fait des lectures sur divers sujets relatifs à la musique. Les principales compositions de cet artiste sont : « six fantaisies, » publiées en 1812; « *Scots who hae with Wallace bled*, » avec des variations pour l'orgue (Mayhew); « *Adeste fideles*, » avec variations; « *A rose tree in full bearing*, avec variations; « *Quant' è più bella*, » de Paisiello, avec variations (ces trois dernières pièces chez Clementi), « *Deh prendi* » et « *My jo Janet*, » l'un et l'autre avec variations; « six fugues pour l'orgue » (Clementi); « trois fantaisies pour l'orgue » (Hodsoll). Thomas Adams se proposait de publier dans le cours de l'année 1824, six grandes pièces pour l'orgue. On a aussi de lui : *Psalmist's new companion, containing an introduction to the grounds of psalmody* (Introduction aux principes de la psalmodie), et *A familiar introduction to the first principles of music for the use of beginners on the piano-forte*, Londres (sans date). M. Adams est un musicien de quelque mérite.

ADCOCK (JACQUES), maître de musique du collége du roi à Cambridge, naquit en 1778 à Eton, dans le duché de Buckingham. En 1786 il fut admis comme choriste

de la chapelle Saint-George à Windsor, et entra au collége d'Eton où il reçut son éducation musicale sous le D. Aylward et M. Sexton. En 1797, il fut élu un des clercs laïques de la chapelle de Saint-George, et en 1799, il reçut sa nomination à la même place au collége d'Eton. Il quitta ces deux emplois lorsqu'il fut nommé clerc laïque du roi à la Trinité et au collége de Saint-Jean à Cambridge. Les principales compositions d'Adcock sont des *glees*, savoir : trois *glees* dédiés à sir Patrick-Blake (Birchall); « *Hark, how bees,* » *glee* à quatre voix (Preston); *Welcome mirth*, à trois voix (Goulding), etc., etc.

Adcock se propose de publier des principes de chant avec trente *solfeggi* pour l'instruction des personnes qui veulent chanter à la première vue.

ADDISSON (JEAN), fils d'un mécanicien fort habile, est né en Angleterre, vers la fin du 18e siècle. Il débuta dans la carrière musicale comme contre-basse au théâtre de Liverpool. Quelque temps auparavant il avait épousé miss Willems, nièce du célèbre Reinolds, qui fut engagée comme cantatrice au théâtre de Dublin, où Addisson la suivit. Deux ans après mistriss Addisson débuta au théâtre de Covent-Garden, ce qui donna occasion à son mari de se fixer à Londres. Cependant il ne tarda point à le quitter pour se rendre à Bath, puis à Dublin, et enfin à Manchester, où il établit une filature. Malheureusement ses spéculations ne réussirent point, et il fut obligé de quitter son établissement avec perte. Il revint alors à Londres, où il entra comme contre-basse au théâtre italien. Peu de temps après, M. Arnold ouvrit le théâtre appelé *le Lycée*, et Addisson fut engagé pour composer la musique de quelques petits opéras, tels que *My uncle, My aunt, Two words or silent not dumb, Fice and easy*, etc. Il a écrit aussi pour le théâtre de *Covent-Garden* la musique de *Robinet the Bandit*, et arrangé celle de Boieldieu sur le drame de *Rose d'Amour*, traduction du *Chaperon Rouge*. Outre cela il a publié des *airs, duos, glees*, etc. Il se livre maintenant à l'enseignement du chant.

ADELBOLD, évêque d'Utrecht, né vers la fin du 10me siècle, d'une famille noble du pays de Liége, étudia dans cette ville et à Rheims; il devint l'un des plus savans hommes de son temps; sa réputation s'étant répandue en Allemagne, l'empereur Henri II l'attira à sa cour, l'admit dans son conseil, le nomma son chancelier, et lui fit obtenir l'évêché d'Utrecht. Tant de succès, loin de satisfaire l'ambition d'Adelbold, ne fit que l'augmenter. Il fit longtemps la guerre à Dideric, comte de Hollande, et ravagea ses états, parce que le comte avait refusé de lui céder l'île de Merwe, située entre la Meuse et le Waahl. Forcé de faire enfin la paix, il cultiva les sciences, fonda des églises, et ne cessa de travailler à la prospérité de son diocèse jusqu'à sa mort, arrivée le 27 novembre 1027. Au nombre de ses ouvrages se trouve un traité intitulé *de Musicâ* que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des *Scriptores ecclesiast. de musicâ sacrâ*, etc., tome 1, page 303. Le style d'Adelbold est plus élégant que celui des écrivains de son siècle.

ADELGASSER (ANTOINE CAJETAN), né en Bavière vers 1720, était organiste et timbalier de la chapelle de Salzbourg en 1757. Déjà, à cette époque, il s'était acquis la réputation d'un bon organiste et d'un accompagnateur habile sur le piano. Ses compositions lui avaient fait aussi beaucoup d'honneur, quoiqu'on lui reprochât d'imiter trop le style d'Éberlin son maître. Adelgasser n'a rien fait imprimer, mais il a laissé dans les archives de la chapelle de Salzbourg plusieurs compositions importantes pour l'église. On ignore l'époque de sa mort.

ADELUNG (JACQUES), membre de l'académie d'Erfurt, professeur au gymnase, organiste de l'église luthérienne, et constructeur de clavecins, naquit le 14 janvier 1699 à Bindersleben, petit village

près d'Erfurt. Il commença ses études à l'école de Saint-André de cette ville, et y resta depuis 1711 jusqu'en 1713, époque où il passa au gymnase sénatorial, qu'il fréquenta jusqu'en 1721. En 1723 il alla à l'université de Iéna, où il prit le grade de professeur, après avoir soutenu une thèse de *obligationis veræ naturæ ac usu*. Ses études musicales se firent sous la direction de Chrétien Reichart, organiste à Erfurt. Au mois de janvier 1728 il succéda à Buttstett comme organiste à l'école luthérienne, place qu'il occupa jusqu'à sa mort arrivée le 5 janvier 1762. Il a formé un grand nombre d'élèves pour le clavecin et pour les langues anciennes.

Il a publié les ouvrages suivans : *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit theils für alle Gelehrte, so das Band aller Wissenschaften einsehen; theils für die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich für die, so das Clavier, vorzuglich lieben; theils für die Orgel und Instrumentmacher* (Introd. à la science musicale, etc.), Erfurt, 1758, in-8°. C'est un livre intéressant, plein de recherches savantes, et qui prouve qu'Adelung avait de la méthode et l'esprit philosophique; mais le style en est lourd. Jean-Ernest Bach y a joint une préface. Le maître de chapelle Hiller en a donné une seconde édition à Leipsick, en 1783, avec quelques augmentations.

2° *Musica mechanica organœdi, das ist : Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung*, etc., *der Orgeln, Clavicymbel, Clavicordien und anderer Instrumente, insofern einem Organisten von solchen Sachen et was zu wissen nothig ist*, etc. *mit einigen Anmerkungen und einer Vorrede verschen, und zum Druck befordert von M. Joh. Lorenz Albrecht*, etc., Berlin, 1768, in-4°. (Introduction à la construction, l'usage et la conservation des orgues, clavecins, clavicordes et autres instrumens, etc., avec quelques remarques et une préface, par J.-C. Albrecht). Cet ouvrage, ainsi que le suivant, a été publié après la mort de l'auteur. On trouve dans la première préface de celui-ci la vie d'Adelung écrite par lui-même.

3° *Musikalisches siebengestirn, das ist : sieben zur edlen Tonkunst gehorige fragen, auf erhaltenen Befehl der churfürstl. mainzischen Akad. nützlicher Wissenschaften in Erfurt, anfænglich in lateinischer Sprache beantwortet nachgehends aber ins Deutsche übersetzt.* Berlin, 1768, in-4°, quatre feuilles et demie (Les sept étoiles musicales, etc.). Adlung choisit ce titre singulier pour des réponses à sept questions qu'on lui avait faites sur les intervalles, et particulièrement sur la nature de la quarte. Cet ouvrage, comme on le voit par le titre, fut d'abord écrit en latin, et traduit ensuite en allemand.

Adlung avait aussi écrit : 1° *Anweisung zur General-Bass* (Instruction sur la basse continue); 2° *Anweisung zur italiænischen Tabulatur* (Instruction sur la Tablature italienne); 3° *Anweisung zur Fantasie und Fuge* (Instruction sur la fantaisie et la fugue); mais ces trois ouvrages ont été perdus dans un incendie qui enleva à l'auteur une partie de sa fortune.

ADENÈS, ménestrel attaché au service de Henri III, duc de Brabant, est souvent cité par les écrivains de son temps sous le nom du *roi Adenès*, parce qu'il était roi des ménétriers. Ce ménestrel jouait de la viole, car il est représenté tenant cet instrument dans une miniature du manuscrit du roman de *Berthe aux grands pieds*, qui est à la Bibliothèque du Roi, à Paris (Supplém. du fonds du roi, n° 428), Adenès, dans un de ses fabliaux, nous apprend que ce fut le duc Henri III qui lui fit apprendre son art :

Ce livre de *Cléomadès*,
Rimay-je li roi Adenès,
Ménestrel au bon duc Henri
Fui. Cil maleva et norri
Et me fist mon mestier apprendre.

Dieu l'en veille guerdon rendre
Avec ses ame en paradis.

ADOLFATI (ANDRÉ), élève de Balthasar Galuppi, naquit à Venise, en 1711. Il fit à Gênes l'essai d'un nouveau genre de mesure à cinq temps, ou à deux temps inégaux, dans un air de son opéra d'Ariane, qui commence par ces mots : *Se la sorte mi condanna*. On dit qu'il avait imité cet effet de Marcello. Il a composé les opéras dont les titres suivent : 1° *Ariane*, à Gênes, en 1750 ; 2° *Adriano in Siria*, dans la même ville, en 1751 ; 3° *La gloria ed il piacere*, en 1752. La Bibliothèque du Roi, à Paris, possède en manuscrit un *Nisi dominus*, à voix seule, et un *Laudate pueri* à quatre voix, de la composition de ce musicien ; enfin on a publié sous son nom : *sei sonate a tre, cinque e sei, opera* 1ª, Amsterdam.

ADRASTE, philosophe péripatéticien, né à Philippes, ville de Macédoine, fut disciple d'Aristote, et vécut conséquemment au temps d'Alexandre, entre la 105e et la 115e olympiades. On sait qu'il a écrit un traité de musique en trois livres que Porphyre et Théon de Smyrne ont cité. Ger. J. Vossius (*de Scient. Mathem*, c. 58, § 14), et Fabricius, d'après le témoignage de Scipion Tellus (*Bibliot. Græc., lib.* III, c. 10) ont écrit qu'il en existe un manuscrit au Vatican, et une autre copie dans la bibliothèque du cardinal Saint-Ange, d'où elle a passé depuis dans celle du cardinal Farnèse, son frère. Forkel, d'après les journaux littéraires de 1788, annonça dans son Almanach musical, publié l'année suivante, la découverte que M. Pascal Baffi venait de faire du traité d'Adraste dans la bibliothèque du roi de Naples, dont il était le conservateur. Ce bibliothécaire venait de faire connaître son intention d'en publier le texte grec avec une version latine. Il est assez singulier que M. Baffi ait donné comme une chose nouvelle la découverte de ce manuscrit, qui n'était autre que celui dont Vossius et Fabricius avaient déjà révélé l'existence ; car la bibliothèque du cardinal Farnèse avait passé en la possession du roi de Naples, qui l'avait rendue publique. Le titre de l'ouvrage était celui-ci : Ἀδράστου τοῦ περιπατητικοῦ ἁρμονικῶν βιβλιοθήκης.

On s'est souvent étonné, dans le monde littéraire, que la publication annoncée par M. Baffi n'eût pas été réalisée ; les savans éditeurs de la collection des manuscrits découverts à Herculanum ont donné le mot de l'énigme dans une note qui accompagne un passage du traité sur la musique de Philodème (*V.* ce nom), inséré au premier volume de cette collection. Ayant examiné le manuscrit dont il s'agit, ils ne tardèrent point à reconnaître que le traité de musique qu'il contient est le même qui est connu sous le nom de *Manuel Bryenne;* mais ayant remarqué qu'il y est beaucoup parlé du genre enarmonique qui, selon le témoignage de Photius, avait disparu de la musique grecque avant le septième siècle, et dont il n'a plus été question après que Bryenne eut écrit, ils commencèrent à douter que cet écrivain fût le véritable auteur de l'ouvrage qui porte son nom, et ils pensèrent qu'il appartenait réellement à Adraste.

D'un autre côté, leur soupçon s'évanouit en considérant que dans les trois livres des *Harmoniques*, il se trouve non seulement des passages assez longs empruntés à Théon de Smyrne, mais même des chapitres entiers de cet auteur, que Bryenne y a insérés, entre autres les chapitres II et VI qui, dans l'édition publiée par Wallis, se trouvent pages 377 et 381 : d'où il est démontré que l'auteur du livre attribué à Adraste par le manuscrit en question est postérieur non seulement à ce philosophe, mais aussi à l'époque bien plus récente de Théon de Smyrne. Enfin, eu égard au grand nombre de passages extraits d'Adraste, de Théon et de plusieurs autres auteurs dans le livre de Bryenne, les commentateurs de Philodème considèrent plutôt cet écrivain comme un copiste fidèle et comme un compilateur exact, que

comme un théoricien qui écrivait d'après son propre système [1].

Pour en revenir à Adraste, je rapporterai ici un fait assez remarquable cité dans son livre des Harmoniques, dont il n'est parvenu jusqu'à nous que des fragmens : ce fait, nous le devons à Porphyre, qui l'a rapporté dans son commentaire sur le traité de musique de Ptolémée (p. 270, édit. Wallis.). Cet écrivain dit qu'Adraste a fait mention d'un phénomène observé de son temps, lequel consistait à faire résonner les cordes d'un instrument de musique, en pinçant celles d'un autre instrument placé à une distance assez grande; il résultait de ce mélange de sons, dit Adraste, un ensemble agréable. On ne pouvait aller plus près de la science de l'harmonie : il est singulier que les musiciens grecs n'aient point vu au-delà. Chez les modernes, le phénomène dont il s'agit a été indiqué par Mersenne dans son traité de l'*Harmonie universelle*, et Sauveur (*V.* ce nom) en a fait l'analyse.

ADRIANI (FRANÇOIS), compositeur italien, naquit à Santo-Severino, dans la Marche d'Ancône, en 1539. En 1593, il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran; mais il n'occupa cette place que pendant dix-huit mois environ, étant mort le 16 août 1575, à l'âge de 36 ans. Il fut inhumé dans l'église des Douze-Apôtres, et l'on plaça sur son tombeau une inscription honorable qui a été rapportée par Bonaventure Malvasia (*Compend. stor. della Basilica de' SS. XII Ap.*). Ce musicien a écrit des psaumes à quatre voix qui ont été publiés avec ceux de Jacques de Wert, sous ce titre : *Adriani et Jachet Psalmi vespertini omnium festorum per annum, quatuor vocum*, Venise, 1567, in-4°. Gesner indique des chansons à quatre voix et des motets sous le nom d'Adriani (*Bibl. in epit. redac., lib.* VII, *tit.* 5).

ADRIANSENS (EMMANUEL), luthiste fort habile qui vivait dans la seconde moitié du 16me siècle, était né à Anvers. C'est le même musicien dont le nom assez singulièrement latinisé est écrit *Hadrianius* par quelques auteurs, et même sur les titres de ses ouvrages. Adriansens a publié deux suites des pièces pour un, deux, trois et quatre luths, à quatre et cinq parties, arrangées d'après des compositions de Cyprien Rore, Roland de Lassus, Jachet de Berchem, Jacques de Waert, Philippe de Mons, Noé Faignient et Hubert Walrant. Ces recueils ont pour titre : *Pratum musicum longe amœnissimum, cujus spatiosissimo eoque jucundissimo ambitu (præter varii generis axiomata seu phantasias) comprehenduntur....omnia ad testudinis tabulaturam fideliter redacta, per id genus musices experientissimum artificem Emanuelem Hadrianium Anverpiensem. Ant. Pet. Phale-*

[1] La collection des manuscrits d'Herculanum étant assez rare hors de l'Italie, et la note qui vient d'être citée n'étant pas sans importance, j'ai cru qu'il serait utile de la donner ici textuellement; la voici : « An enarmonium musicæ genus, quod Photio teste sæculo jàm VII disparuerat, uni Bryennio post tot sæculorum intervallum innotuisse dicemus, rursùs post ipsum ex hominum memoria delendum? *Credat judæus Apella.* Quid vero, quod nulla in eo christianismi nota adparet? Hisce sane de causis suspicio ob orta nobis erat sub Breyennii nomine ipsum Adrastum peripateticum delitescere, prout nostræ Farnesianæ Bibliothecæ codex Ms. indicaverat. Is enim inter alia continet tres *Harmonicorum* libros, qui Bryennio vulgò adscribuntur, cum hoc titulo : Ἀδρασταυ του πτριπαιτητικου ἁρμονικῶν Βιβλοι τριες. Atque is est codex ille de quo sic Fabricius in suâ bibliothecâ : *Adrasti peripatetici Harmonicorum libri tres, quos in bibliothecâ cardinalis à S. Angelo, quæ deinde fuit cardinalis Farnesii fratris servatur testatus est Scipio Tellus Neapolitanus indice librorum nondum editorum, quem bibliothecæ Mss. librorum pag.* 167 *inseruit Labbæus.* Nostro tamen suspicio illico evanuit, cum animadvertimus in hosce *Harmonicorum* libros transfusos fuisse non modo satis longa Adrasti loca a Theone Smyrneo adlata, sed etiam Theonis ipsius integra fere capita, uti præ reliquis cap. 2 et 6, quæ inserta leguntur apud Bryennium, pag. 377 et 381. Auctor igitur *Harmonicorum* non modo est Adraste, sed etiam Theone recentior. Hæc autem idcircò adnotare non piguit, ut veteris litteraturæ amatores, qualis sit iste codex a Fabricio, è Tello indicatus, cognoscant, neve nostra incuria tantum κειμηλιον in Farnesianæ Bibliothecæ scriniis, quæ hodie Augusti regis nostri munificentia publicæ usuræ mancipatur, sita putrescere indulescant. Ceterum quod ad Bryennium adtinet, ei profecto tres *Harmonicorum* libros adjudicare non dubitamus, etsi, pacifica longinqui temporis possessione deturbare religio sit, non intercedimus : dummodò is nobis concedat Bryennium quandoque testem, tanquam veterum, qui nobis desunt, musicæ tractatorum fidelissimum exscriptorem producere. » (Herculan. volum. tom. I. in c. n. (*) p. 1.)

sius, 1584, in-fol., *ib.* 1592. La tablature employée dans la notation de ces recueils est un des plus anciens monumens typographiques de la notation particulière du luth. Dans sa dédicace à Balthasar de Robiano, bourgeois et marchand d'Anvers, Adriansens dit qu'il a fait une étude approfondie de la musique et qu'il a poussé l'art de jouer, non *de la guitare*, comme l'a dit M. de Reiffenberg (*Lettre à M. Fetis... sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*, dans le *Recueil encycl. belge*, t. 2, p. 67), mais du luth (dont le nom latin était *testudo*), aussi loin qu'il était possible. Il n'y a rien qui ne soit vrai dans ce que ce musicien dit de lui-même; car, non seulement il était évidemment le luthiste le plus habile de son temps, mais les virtuoses les plus renommés au commencement du 18me siècle auraient eu quelque peine à jouer ses pièces. Sous le rapport de l'art d'écrire, cette musique est également remarquable, et c'est vraiment une merveille de combinaison harmonique que la fantaisie d'Adriansens pour quatre luths sur la chanson flamande d'Hubert Walrant : *Als ick winde*. La collection des pièces de ce luthiste célèbre contient douze préludes, cinq fantaisies, trente-quatre madrigaux, cinq motets, dix chansons napolitaines, cinq gagliardes; neuf passamèses, allemandes, courantes et branles.

ADRIEN (MARTIN-JOSEPH), ou plutôt ANDRIEN, dit *La Neuville* ou ADRIEN L'AÎNÉ, naquit à Liége en 1766. Après avoir étudié la musique à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, il vint à Paris, et fut admis à l'école royale de chant qui avait été formée aux menus-plaisirs par le baron de Breteuil. Le 20 juin 1785, il entra à l'Opéra, aux appointemens de quinze cents francs, et trente francs de gratification par chaque représentation. En 1786 il fut reçu au même théâtre pour y jouer en partage avec Chéron les rôles de basse, tels que ceux de rois, de grand-prêtre, etc. Comme acteur, il obtint du succès, parce qu'il avait de la chaleur et de l'intelligence; mais sa voix était dure et ingrate. Personne, d'ailleurs, n'était plus infatué que lui du système de déclamation exagérée qui régnait sur ce théâtre et qui en éloignait quiconque avait une oreille délicate. Adrien en fut la victime. Doué de la constitution la plus robuste, il ne put néanmoins résister à ces cris perpétuels; sa santé se dérangea, et quoique jeune encore, il fut obligé d'abandonner la scène et de se retirer en 1804. L'administration, de l'Opéra le nomma alors chef du chant; l'expérience ne l'avait pas éclairé, et il enseigna aux débutans les erreurs qu'il avait mises lui-même en pratique. A la mort de Laîné (mars 1822), Adrien fut appelé à remplir sa place de professeur de déclamation lyrique à l'école royale de musique; mais il ne jouit pas long-temps de sa nouvelle position, car il mourut le 19 novembre de la même année. Adrien a composé la musique de l'*Hymne à la Victoire* sur l'évacuation du territoire français (vendémiaire an 3) et de l'hymne aux martyrs de la liberté.

ADRIEN (.....), frère du précédent, chanteur et compositeur de romances, né à Liége vers 1767, s'est fait connaître à Paris, en 1790, par la publication de quelques recueils de romances, dont voici l'indication : 1° recueil de romances, paroles de Reignier; 2° second et troisième recueil d'airs avec acc. de clavecin, paroles de Florian; 3° quatrième recueil, id. Paris, 1799; 4° cinquième recueil, id. Ibid., 1802. On trouve aussi une *Invocation à l'Être Suprême*, musique d'Adrien, dans le *Recueil de chansons et de romances civiques*, publié à Paris en 1796. Adrien fut chef des chœurs au théâtre Feydeau, en 1794, mais il ne garda pas long-temps cette place.

Un troisième Adrien (Ferdinand), frère des précédens, professeur de chant à Paris, entra à l'Opéra comme maître des chœurs, en l'an 7, et fut renvoyé en l'an 9, pour cause d'inexactitude dans son service. Il a

composé quelques pièces détachées pour le chant.

ÆGIDIUS (JEAN), récollet espagnol, né à Zamora, vécut vers la fin du 13me siècle. Alphonse X le nomma gouverneur du prince Sancio. Parmi ses ouvrages, on en trouve un intitulé *Ars Musica*, dont le manuscrit est conservé dans la Bibliothèque du Vatican, et que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection d'écrivains sur la musique (*Script. eccles. de mus.*, tome 11, page 369).

AELREDE (S.), disciple de saint Bernard, né en Écosse, fut élu abbé de Riedval, où il mourut le 12 janvier 1166. On lui attribue un traité : *De abusu musices;* V. Combasis, *Bibliotheca Concinatoria*. Paris, 1662, tom. I, p. 610, tom. VIII, p. 799.

ÆMINGA (SIGEFROI-GASPARD), professeur de droit et recteur de l'académie de Greisswald, né à Mollen dans le Mecklenbourg, le 3 décembre 1710, fut appelé comme professeur à Greisswald en 1741, et y mourut le 25 mai 1768. Il a publié : *Programmata IV de choreis festivis, de musica instrumentali festiva, de hymnis festivis antiquitate claris, de conviviis festivis ævi antiqui*. Greisswald, 1749, in-4°.

AFFABILI-WESTENHOLZ (Mme), née à Venise en 1725, se rendit à Lubeck, en 1756, avec une troupe de chanteurs italiens, et ensuite à Schwerin, en qualité de cantatrice de la cour. Pendant la guerre de sept ans, elle demeura presque constamment à Hambourg, où elle obtint de brillans succès dans les concerts. De retour à Schwerin, elle y épousa Westenholz, maître de chapelle de la cour. Elle mourut dans cette ville en 1776. Les critiques de son temps donnent beaucoup d'éloges à l'égalité et à l'étendue de sa voix, à la netteté de son articulation, et à son goût dans l'adagio. A force de travail elle était parvenue à vaincre les difficultés de la prononciation allemande, et chantait aussi bien dans cette langue qu'en italien.

AFFILLARD (MICHEL L'), professeur de musique et musicien de la chapelle de Louis XIV, est entré au service de ce prince comme taille ou tenor, en 1683, aux appointemens de neuf cents livres par an, et a eu pour successeur Philippe Santoni, au mois de juillet 1708. Il vécut encore quelques années après sa retraite, car les éditions de son livre sur la musique datées de 1710 et de 1717, ont été revues par lui. Il a publié : *Principes très faciles pour bien apprendre la musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu'au point de chanter toute sorte de musique proprement et à livre ouvert*. Paris, Ch. Ballard, 1705, in-4° oblong. Cet ouvrage eut beaucoup de succès, car la sixième édition parut en 1710, à Paris; la septième et dernière est de 1717, in-4° oblong.

AFRANIO (....), chanoine de Ferrare, naquit à Pavie, dans les dernières années du quinzième siècle. Albonesio a publié (*Introductio in chaldaicam linguam, syriacam atque armenicam*, etc. Pavie, 1539, in-4°, p. 179) la description et la figure du basson, dont il attribue l'invention à ce chanoine. L'ouvrage d'Albonesio est dédié à Afranio, que quelques auteurs ont nommé *Afanio*.

AGAZZARI (AUGUSTIN) naquit à Sienne d'une famille noble, vers 1578. Après avoir été quelque temps au service de l'empereur Matthias, il se rendit à Rome, où il devint maître de chapelle du collége allemand, et ensuite maître du séminaire romain. Il se lia avec Viadana, et adopta sa méthode de la basse chiffrée, sur laquelle il a donné quelques règles générales dans son traité de musique. De retour dans sa ville natale, vers 1630, il y fut nommé maître de chapelle de la cathédrale, et resta en possession de cette place jusqu'en 1630, époque de sa mort. On connaît de ce musicien les ouvrages suivans : 1° *Madrigali armoniosi a cinque o sei voci*, Anvers, 1600, in-4°; 2° *Madrigali a cinque voci, con un dialogo a sei voci, ed un pastorale a otto voci*,

Anvers, 1602, in-4°. Ces éditions sont italiennes ; le titre seulement à été changé. En 1607, Nicolas Stein, libraire à Francfort sur le Mein, publia quarante-quatre motets latins d'Agazzari, à quatre, cinq, six, sept et huit voix, imprimés par Wolffgang Richter, in-fol. On connaît aussi des messes à quatre, cinq et six voix de cet auteur, des psaumes à huit voix, etc. Une collection d'ouvrages de sa composition a été publiée à Venise, en 1619, sous le titre de *Sertum Roseum*, op. 14. Il faut que ce soit une réimpression, car son œuvre seizième a été publié dans la même ville, en 1613, sous ce titre : *Dialogici concentus senis octonisque vocibus ab Augustino Agazzario harmonico intronato nunc primum in lucem editi. Opus decimum sextum. Venetiis apud Ricciardum Amadinum.*

Agazzari est compté parmi les écrivains sur la musique pour le traité qu'il a publié sous ce titre : *La musica ecclesiastica dove si contiene la vera diffinizione della musica come scienza, non più veduta è sua nobiltà.* Sienne, 1638, in-4°. C'est un ouvrage de peu de valeur. Quadrio dit que les ouvrages d'Agazzari sont au nombre de vingt-six, tous imprimés. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal indique trois livres de motets à quatre, cinq, six et huit voix. *Sacræ cantiones duarum et trium voc. lib.* 3, *Eucharisticum melos plur. voc. op.* 20, et *Madrigali armoniosi a sei voci*, tous de la composition de ce maître. Son œuvre quinzième a été publié sous ce titre : *Psalmorum ac Magnificat quorum usus in vesperis frequentior est.* Venise, Richard Amadino, 1615, in-4°.

AGELAUS DE TÉGÉE, habile citharistе, remporta le premier prix qu'on institua aux jeux pythiques, pour les joueurs d'instrumens à cordes. Ce prix était une couronne de laurier. Ce fut à la huitième pythiade, cinq cent cinquante-neuf ans avant J.-C.

AGLIATI, guitariste de l'époque actuelle, a publié pour son instrument : 1° *Sonate*, Milan, Riccordi ; 2° *Tema con variazioni*, ibid. ; 3° *Tema con sei variazioni*, ibid. ; 4° *Sei variazioni* (*Ah! chi può mirarla*). Milan, Artaria.

AGNESI (MARIE-THÉRÈSE), fille de D. P. Agnesi, feudataire de Monteveglia, et sœur de Marie Gaetane Agnesi, qui professa les mathématiques à Bologne, et qui mourut à Milan en 1799, naquit à dans cette ville vers 1724. Elle eut la réputation d'être la plus habile claveciniste de son temps en Italie, et composa beaucoup de musique de clavecin, qu'elle dédia à l'impératrice Marie-Thérèse. On connaît quelques cantates de sa composition, et quatre opéras, *Sofonisbe*, *Ciro in Armenia*, *Nitocri* et *Insubria consolata* (1771), qui ont eu du succès. On ignore l'époque de sa mort.

AGNOLA (D.-JACQUES), prêtre vénitien, vécut dans la seconde moitié du 18me siècle. C'était un contrapuntiste de l'ancienne école, dépourvu de génie, mais possédant de bonnes traditions. Il a composé beaucoup de messes, de vêpres, de motets, de concertos et de sonates pour le piano, qui sont restés en manuscrit.

AGOBARD, archevêque de Lyon, né à la fin du 8me siècle au diocèse de Trêves, dans la Gaule belgique. Il fut ami de Leydrade, archevêque de Lyon, auquel il succéda. Son caractère impétueux l'entraîna dans la révolte des enfans de Louis-le-Débonnaire ; mais plus tard il reconnut son erreur et s'en repentit. Après avoir été déposé en 835 par le concile de Thionville, il fut rétabli, et mourut en Saintonge, le 6 juin 840. Au nombre de ses ouvrages se trouve un traité *de Correctione antiphonarii*, qui a été inséré dans la Bibliothèque des Pères, t. 14, p. 323.

AGOSTINI (LOUIS), théologien, prononotaire apostolique et compositeur habile, naquit à Ferrare en 1534. Il fut long-temps maître de chapelle d'Alphonse II d'Est, et de la cathédrale de Ferrare ; il mourut dans sa patrie à l'âge de 56 ans, le 20 septembre 1590.

On connaît de lui : *Messe*, *Vespri*,

Mottetti, Madrigali et Sinfonie, in Ancona, pressio Giov. Paolo Landrini, 1588.

AGOSTINI (PAUL), né à Vallerano, en 1593, fut élève de Bernardino Nanini, dont il épousa la fille. Après avoir été successivement organiste de Sainte-Marie *in Transtevere*, et maître de chapelle de Saint-Laurent *in Damaso*, il succéda à Vincent Ugolini dans la place de directeur de la chapelle du Vatican, le 16 février 1626. Il ne jouit pas long-temps de cette situation honorable, car il mourut au mois de septembre 1629, à l'âge de 36 ans, et fut inhumé dans l'église de S. Michel. Pitoni, dans ses notices manuscrites sur les maîtres de chapelle, citées par Baini (*Memor. storico-crit. della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. II, p. 42, n. 481), dit que Agostini obtint la chapelle de Saint-Pierre par suite d'un défi de composition qu'il adresse à Ugolini, son condisciple, qui en était le maître actuel. Ugolini n'ayant point accepté, le chapitre le renvoya et donna sa place à Agostini. M. l'abbé Baini révoque en doute cette anecdote par des motifs qui paraissent plausibles. Les auteurs du Dictionnaire des musiciens (Paris, 1810) ont fait sur ce maître, d'après Laborde, une cumulation d'erreurs : ils placent l'époque de sa vie vers 1660, et le font mourir dans un âge avancé. Hawkins (*A general history of music*, t. 4, p. 79), et Forkel (Mus. Bibl., t. 2, p. 206), sont aussi dans l'erreur en le faisant élève de Palestrina, car ce grand maître mourut en 1594, un an après la naissance d'Agostini. Ce compositeur avait une fille qui a épousé Fr. Foggia, son élève.

Antimo Liberati a fait un éloge pompeux d'Agostini dans sa lettre à Ovide Persapegi (p. 27). *Fu Paolo Agostino*, dit-il, *uno de' più spiritosi e vivaci ingegni che abbia avuto la musica a' nostri tempi in ogni genere di composizione armonica, di contrappunti, e di canoni; e tra le altre sue opere meravigliose, fece sentire nella basilica di S.-Pietro, nel tempo ch'egli vi fu maestro di cappella, diverse modulazioni a quattro, a sei, e otto chori reali, ed alcune che si potevano cantare a quattro, ovvero sei chori reali senza diminuire o snervare l'armonia, con istupore di tutta Roma; e se non fosse morto nel fiore della sua virilità, avrebbe maggiormente fatto stupire tutto il mondo; e se fosse lecito, si potria con ragion dire di lui : Consumatus in brevi, explevit tempora multa.* Le pape Urbain VIII entrant un jour dans la basilique du Vatican, au moment où l'on exécutait une musique solennelle d'Agostini, à quarante-huit voix, s'arrêta pour en écouter l'effet, et en fut si satisfait qu'il salua l'auteur en s'inclinant vers lui. Les œuvres imprimées d'Agostini sont : 1° deux livres de psaumes à quatre et huit voix, Rome, Soldi, 1619; 2° deux livres de *Magnificat* et d'antiennes à une, deux et trois voix, Rome, Soldi 1620; 3° cinq livres de messes à huit et douze voix, Rome, Robletti, 1624, 1625, 1626, 1627 et 1628. Le P. Martini a publié un *Agnus Dei* de cet auteur, à huit voix réelles (*Saggio Fond. Prat. di contr. fug.* t. 2, p. 295), qui est véritablement un chef-d'œuvre de science. Agostini a écrit aussi un nombre considérable d'ouvrages à seize, vingt-quatre et quarante-huit voix; mais toutes ces productions sont restées en manuscrit; elles se trouvent en grande partie dans les archives de la maison Corsini *alla Lungara*, et en partie à la basilique du Vatican.

A. Adami da Bolsena a donné la notice et le portrait de ce maître dans ses *Osservazioni per ben regolara il coro dei cantori della cappella ponteficia*. Hawkins a reproduit le portrait dans le tome 4e de son *Histoire de la musique*.

AGOSTINI (PIERRE-SIMON), chevalier de l'éperon d'or, né à Rome, vers 1650, fut maître de chapelle du duc de Parme. Il a publié *Cantate a voce di basso solo*, Rome, 1680. Dans la même année, il a fait représenter à Venise un opéra de sa composition, sous le titre de *Il ratto delle Sabine*.

AGOSTINI (ROSA) était première cantatrice au théâtre de Florence, dans l'année 1777; elle se distingua d'une manière particulière avec Aprile, dans l'opéra de *Creso*, par Borghi.

AGRELL (JEAN), maître de chapelle à Nuremberg, né à Lœth, dans la Gothie orientale, étudia la musique et les belles lettres au gymnase de Linkieping et à Upsal. Il passa à Cassel en 1723, en qualité de musicien de la cour, et y resta pendant vingt-deux ans. En 1746, il fut appelé à Nuremberg pour y occuper l'emploi de maître de chapelle, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 19 janvier 1769.

On a gravé les ouvrages suivans de sa composition :

1° *Sei sinfonie a quattro, cioè violino primo, secondo, viola e cembalo e violoncello con corni da caccia, trombe, oboe, flauti dolci e traversi, ad libitum*, opera 1, Nuremberg, in-fol.; 2° *Tre concerti a cembalo obbligato con due violini e violoncello*, opera 2, Nuremberg; 3° *Tre concerti a cembalo obbligato, due violini, viola e violoncello*, opera 3, Nuremberg; 4° *Tre concerti a cembalo obbligato, due violini, alto viola, violoncello e basso ripieno*, opera 4, Nuremberg; 5° *Sonate a violino solo e cembalo o violoncello*, Nuremberg; 6° *Concerto a cembalo obbligato, due violini, viola e violoncello*, Nuremberg, 1761, in-fol. 7° *Sonata a due, cioè cembalo obbligato e traversiero o violino*, Nuremberg, 1762, in-4°; 8° *Sonata a due, cioè cembalo obbligato e traversiero*, Nuremberg, 1765, in-4°; 9° Neu componirtes *solos a flauto traverso e cembalo*, Nuremberg, 1764. On trouve aussi en manuscrit dans le magasin de Breitkopf : 1° *Tre concerti a cembalo obbligato, due violini, viola e basso, racolta prima*; 2° *Id. racolta seconda*; 3° *Id. racolta terza*; 4° *Id. racolta quarta*; 5° *Sei sonate a violino solo e basso*; 6° *Due concerti a violino concert., due violini, viola e basso*; 7° *Sei sinfonie a due violini, viola e basso, con corni, ad lib.* 8° *Sinfonia, id.*; 9° *Partita a due violini, viola, basso e corni*; 10° *Sonata per cembalo solo*; 11° *Concerto a cembalo obbligato, due violini, viola e basso*; 12° *Sonata a violino solo col basso.*

AGRICOLA (RODOLPHE), professeur de philosophie à Heidelberg, né à Baffeln, village à deux milles de Groningue, en 1443, fut l'un des hommes qui contribuèrent le plus à la restauration des sciences et des lettres. Son nom propre était *Huesmann*. Il étudia sous Thomas A'Kempis, et apprit la philosophie sous Théodore de Gose, dans un voyage qu'il fit en Italie. De retour dans les Pays-Bas, en 1477, il fut envoyé à la cour de l'empereur comme syndic de la ville de Groningue, et nommé, en 1482, professeur à Heidelberg, où il mourut le 25 octobre 1485. Il était à la fois bon peintre, poète, musicien, et savant philosophe. Il chantait et s'accompagnait avec le luth; on lui doit la musique de plusieurs de ses chansons hollandaises, à quatre voix. On sait aussi qu'il coopéra à la construction de l'orgue de Groningue. Parmi ses écrits, recueillis à Cologne sous ce titre : *R. Agricolæ lucubrationes aliquot lectu dignissimæ*, etc., 1539, deux vol. in-4°, on trouve des notes sur le traité de musique de Boèce.

AGRICOLA (MARTIN), chantre [1] et directeur de musique à Magdebourg, naquit à Sorau, en Silésie, dans l'année 1486. Dès son enfance, un goût passionné pour la musique se manifesta en lui et le porta à se livrer avec ardeur à l'étude de cet art, sans négliger toutefois les langues grecque et latine, dans lesquelles il acquit une rare instruction. Né de parens pauvres, il fut obligé de pourvoir de bonne heure à son existence. Vers la fin de 1510, il partit pour Magdebourg, où il donna d'abord des leçons particulières de musique et de littérature. Quatorze ans après, c'est-à-dire en 1524, la grande école luthérienne de

1 Le mot *cantor* employé par les Allemands ne saurait se traduire exactement en français parce qu'il désigne des fonctions qui n'existent pas chez nous.

cette ville fut établie; le mérite généralement reconnu d'Agricola le fit choisir pour y occuper la place de chantre; il fut donc le premier qui remplit ces fonctions dans cette ville depuis la réformation. Il paraît que les émolumens de sa place étaient fort médiocres, car, après l'avoir occupée pendant vingt ans, il écrivait à un de ses élèves, en 1544 : « Après avoir employé « tous mes soins à vous faire faire quelques « progrès dans la musique, pendant de « longues années, je me vois dans la né« cessité de vous prier de solliciter vos « parens, ou ceux que cela regarde, d'ap« porter quelques changemens à ma posi« tion, et de me retirer de l'état de gêne « où je languis, en augmentant mon trai« tement; car il est écrit : *toute peine « mérite salaire.* » Il termine ainsi l'épître dédicatoire de son traité de *Musica instrumentalis*, qui est adressée à G. Rhaw, de Wittenberg : « A Magdebourg, dans la « maison du vertueux et honorable Ahl« mann, qui, pendant long-temps, m'a « prodigué les secours les plus géné« reux. » On ignore si les réclamations d'Agricola eurent le succès qu'il en espérait, mais on sait qu'il exerça le professorat jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 10 janvier 1556.

Malgré les devoirs multipliés de sa place, il fut un des écrivains les plus laborieux et les plus distingués de son temps; ses travaux font époque dans l'histoire de la musique. Il fut le premier qui, dans la musique instrumentale, abandonna l'ancienne tablature allemande pour la notation moderne (V. Mattheson *in Ehrempforte*, p. 124). Ce qui mérite surtout d'être remarqué, c'est que, nonobstant le peu d'encouragement qu'il reçut, jamais son zèle ne se démentit et jamais ses travaux n'en souffrirent. Ce qu'il savait, il le devait au travail le plus obstiné, à une persévérance sans bornes; il n'avait même point à sa disposition le secours des livres, qui, à cette époque, étaient rares et trop chers pour lui. Il dit lui-même (vers la fin de sa *Musica instrumentalis*) : « Que « le lecteur veuille bien se rappeler ce que « j'ai déjà dit dans la préface du *Traité « de la musique figurée :* jamais personne « ne m'a donné une seule leçon, soit théo« rique, soit pratique, soit de chant figuré, « soit de musique instrumentale. Tout ce « que je sais, je le dois premièrement à « Dieu, qui distribue ses dons comme il « lui plaît; ensuite à un travail assidu, à « un zèle infatigable, à moi seul enfin, « secouru de la grâce de Dieu; c'est pour« quoi il faudrait m'appeler *un musicien « inné*. Il n'est pas étonnant, d'après cela, « que je reste aussi loin des grands maîtres. »

Voici les titres des ouvrages qu'on doit à ce savant infatigable : 1° *Melodiæ scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ*, Magdebourg, 1512, in-8°. C'est un recueil de chants destinés à être chantés par les enfans des écoles pendant leurs récréations. 2° *Musica instrumentalis, deutsch, darin des Fundament und Application der Finger, als Floeten, Krumphœrner, Zinken, Bombard, Schalmeyen, Sackpeife*, etc. (Musique instrumentale allemande, etc.), Wittenberg, 1528, in-8°. C'est un traité des instrumens qui étaient en usage en Allemagne au temps d'Agricola, et de la manière d'en jouer; ouvrage important pour l'histoire de l'art, et dont la rareté est malheureusement excessive. La seconde édition fut publiée à Wittenberg, en 1545, in-8°. Elle est aussi rare que la première. 3° *Musica figuralis*, Wittenberg, 1529, in-8°. Ce traité de la musique figurée est en allemand, bien que les premiers mots du titre semblent indiquer un livre latin. Gruber cite une deuxième édition de cet ouvrage, datée de Wittenberg, 1532, in-8°. On ne comprend pas que Lichtenthal ait cru (*Bibliog. della musica*, t. IV, p. 137) que ce livre peut être le même que celui dont le titre suit, car il n'y a pas la moindre analogie entre la matière de l'un et celle de l'autre. 4° *Von den Proportionibus wie die Silben in die Noten Wirken* (Des proportions et de leur

influence dans la notation), Wittenberg, G. Rhaw, sans date. 5° *Kurz Deutsche Musica, mit* 63 *schonen hiblichen Exempeln, in vier Stimmen verfastt. gebessert mit* 8 *Magnificat, nach Ordnung der VIII Thon.* (Musique allemande abrégée, avec soixante-trois beaux exemples à quatre voix, etc.) Wittenberg, G. Rhaw, 1528, douze feuilles. 6° *Rudimenta musices, quibus canendi artificium compendiosissime, complexum pueris una cum monochordi dimensione traditur,* Wittenberg, G. Rhaw, 1539, trois feuilles et demie in-8°. La seconde édition de ce petit ouvrage élémentaire a été publiée sous ce titre : *Quæstiones vulgariores in musicam, pro Magdeburgensis scholæ pueris digestæ. Item de recto testudinis collo ex arte probato, de tonorum formatione, monochordo, ac lectionum accedentibus,* Magdebourg, *apud M. Lottherum,* 1543, sept feuilles et demie in-8°. Forkel (*Allgem. Litter, der musik*), et Lichtenthal (*Bibliog. della mus.*) ont cru à tort que ces deux ouvrages sont différens, et ont commis une autre faute en disant qu'ils ont été réunis dans le livre suivant. 7° *Duo libri musices, continentes compendium artis, et illustria exempla : scripti à Mart. Agricola, silesio soraviensi, in gratiam eorum qui in schola Magdeburgensi prima elementa artis discere incipiunt,* Wittenberg, 1561, quatorze feuilles in-8°. Les deux ouvrages qui ont été réunis dans cette édition sont le traité des proportions et les rudimens de musique. 8° *Scholia in musicam planam Wenceslai de Nova Domo, ex variis musicorum scriptis pro Magdeburgensis scholæ Tyronibus collecta,* Wittenberg, 1540, six feuilles in-8°. Cette date du commentaire de Martin Agricola, sur le traité de plain-chant de Wenceslas de Neuhaus, est indiqué par Gerber dans son nouveau dictionnaire des musiciens. Forkel et Lichtenthal assurent, au contraire, que l'ouvrage est sans date. On attribue aussi à Martin Agricola : 1° *Libellus de octo tonorum compositione,* in-8°, en vers; 2° *Georg. Thymi cantiones cum melodiis Martini Agricolæ et Pauli Scholenrenteri,* Zwickau, 1553.

AGRICOLA (ALEXANDRE), contrapuntiste du 16e siècle, naquit dans les Pays-Bas, et fut engagé au service de Philippe, roi d'Espagne. Il mourut dans la soixantième année de son âge. Sébald Heyden, dans son traité *de Arte canendi,* cite les compositions d'Agricola comme des modèles de style.

AGRICOLA (JEAN), contrapuntiste du 16e siècle, et maître de musique au Gymnase d'Auguste, à Erfurt, a publié de sa composition : 1° *Motetten mit* 4, 5, 6, 8 *und mehr Stimmen,* Nuremberg, 1601. 2° *Cantiones de præcipuis festis per totum annum, quinque, sex et plurimum vocum,* Nuremberg.

AGRICOLA (WOLFGANG-CHRISTOPHE), compositeur allemand, vivait vers le milieu du 17e siècle. Il a publié à Wurtzbourg et à Cologne une collection de huit messes, sous le titre de *Fasciculus musicalis,* 1651, in-4°. Corneille à Beughem (Bibl. math., p. 2) cite un autre ouvrage d'Agricola intitulé *Fasciculus variarum cantionum;* c'est une collection de motets à deux, trois, quatre, cinq, six et huit voix.

AGRICOLA (GEORGES-LOUIS), né le 25 octobre 1643, à Grossen-Fera, village de la Thuringe, où son père était ministre, commença ses études en 1656, à l'école d'Eisenach; en 1662, il passa au collége de Gotha, et étudia ensuite à Leipsick et à Wittemberg. Il fut élevé dans cette ville au grade de professeur, après avoir soutenu une thèse publique sur divers sujets. En 1670, il fut nommé maître de chapelle à Gotha, et, peu de temps après, il publia un œuvre de sa composition, intitulé : *Musikalischer Nebenstunden, etliche Sonaten, Præludien, Allemanden,* etc., *mit* 2 *Violinen,* 2 *Violen, und General bass.,* Mulhausen, in-fol. (les Heures musicales, consistant en plusieurs sonates, préludes, allemandes, etc., pour deux violons, deux violes et basse continue); on connaît aussi

de lui : 1° *Buss-und communion Lieder, mit fünf und mehrerern Stimmen gesetzt* (Actes de contrition et chants pour la communion, à cinq et un plus grand nombre de parties), Gotha, 1675, in-4°; 2° *Sonaten, Preludien, Allemanden, Couranten, ballete auffransosische Art* (Sonates, préludes, allemandes, etc., à la française), 1re, 2e et 3e parties, Gotha, 1675, in-fol. 3° *Deutsche gœstliche Madrigalien von zwey bis sechsstimmen*, Gotha, 1675, in-fol.

Agricola est mort à Gotha, au mois de février 1676, dans la trente-troisième année de son âge.

AGRICOLA (JEAN-FRÉDÉRIC), compositeur au service de la cour de Prusse, naquit à Dobitschen, dans le duché de Gotha, le 4 janvier 1720. Loin de contrarier le goût qu'il montrait pour la musique et pour les sciences, son père lui procura les moyens de les développer en l'envoyant à l'université de Leipsick. Là, il se livra à l'étude de la philosophie et de la jurisprudence, en même temps qu'il développait ses talens naturels pour la musique, sous la direction de Jean-Sébastien-Bach. En 1741, il se rendit à Berlin, où il acquit en peu de temps la réputation d'un organiste habile. Il y continua ses études de composition, au moyen des leçons qu'il reçut de Quantz. Les premières productions d'Agricola furent des morceaux détachés pour le chant et pour les instrumens. Ces morceaux eurent du succès et le firent connaître de Frédéric II, qui le chargea de composer pour le théâtre de Potsdam, en 1750, *Il Filosofo convinto*, opéra bouffe. L'année suivante, il écrivit pour le même théâtre *La Ricamatrice divenuta damma*. Un voyage qu'il fit à Dresde dans l'automne de 1751, lui procura l'occasion d'entendre *Il Ciro riconosciuto* de Hasse. Le style de ce maître lui plut, et il l'adopta dans les ouvrages qu'il écrivit ensuite. De retour à Berlin, il épousa la célèbre cantatrice Molteni, pour qui il écrivit les premiers rôles de ses opéras. En 1752, il fit représenter *Il Re pastore*, qui eut peu de succès. Cet ouvrage fut suivi de *Cleofide*, en 1753, de *Il Tempio d'Amore*, en 1755, de *Psiche*, en 1756, d'*Achille in Sciro*, en 1758, et d'*Ifigenia in Tauride*, en 1765. A la mort de Graun, qui eut lieu en 1759, le roi de Prusse désigna Agricola pour lui succéder dans la place de maître de chapelle. Il mourut d'hydropisie le 12 novembre 1774. Outre ses opéras, Agricola a beaucoup écrit pour l'église; mais le psaume vingt-unième, qu'il composa sur la traduction de Cramer, est le seul morceau de ce genre qu'il ait fait imprimer. Tous ses autres ouvrages de musique sacrée sont restés en manuscrit.

Agricola s'est distingué, comme écrivain sur la musique, par plusieurs morceaux détachés qui ont été insérés dans les *Lettres Critiques* de Marpurg, et dans la *Bibliothèque générale de la littérature allemande*. On croit qu'il a pris part à la rédaction de la *Théorie des beaux arts de Sulzer*; mais cela n'est pas prouvé. Il est plus certain qu'il a aidé Adlung dans la composition de la *Musica mechanica*. Enfin, on a de lui : 1° deux lettres sous le nom d'Olibrio, dans le *Musicien critique des rives de la Sprée*; 2° *Tosi Anleitung zur Singkunst aus dem italienischen übersetz mit Anmerkungen* (Élémens de l'art du chant, par Tosi, traduit de l'italien, avec des notes), Berlin, 1757, in-4°; 3° *Beleuchterung der Frage : von den Vorzuge der Melodie für der Harmonie* (Examen de la question : de la préférence de la mélodie sur l'harmonie), dans le *Magasin musical* de Cramer.

Agricola était un musicien instruit qui écrivait correctement, et qui trouvait quelquefois des mélodies agréables, mais qui manquait d'originalité et qu'on ne peut considérer que comme un imitateur des maîtres italiens de son temps.

AGRICOLA (BENEDETTA EMILIA-MOLTENI), épouse du précédent, fut cantatrice de l'Opéra à Berlin, où elle entra en 1742. Pospora, Hasse et Salimbeni furent ses

maîtres de chant. Dans sa cinquantième année, elle chantait encore, d'une manière étonnante, des airs de bravoure, tant en italien qu'en allemand. Le docteur Burney dit que sa voix avait une si grande étendue qu'elle allait depuis le *la* au-dessous des portées, jusqu'au *ré* aigu, avec une sonorité puissante et pure.

AGRIPPA DE NETTESHEIM (CORNEILLE-HENRY), médecin et philosophe, naquit à Cologne, le 14 septembre 1486. Son esprit et son érudition lui acquirent une grande réputation; mais son humeur chagrine lui fit beaucoup d'ennemis, et sa carrière fut toujours agitée. Il fut successivement soldat, professeur d'hébreu à Dole et à Londres, de théologie à Cologne, à Pavie et à Turin, syndic et orateur à à Metz, 1518, médecin à Lyon, chassé de France, à cause de son attachement au connétable de Bourbon, emprisonné à Bruxelles, pour son traité de la *Philosophie occulte*, et, rentré en France, arrêté de nouveau pour avoir écrit contre la reine mère; enfin, remis en liberté, il alla mourir dans un hôpital, à Grenoble, en 1535, âgé de 49 ans.

Dans son traité : *De occultâ Philosophiâ, libri tres,* dont il y a de nombreuses éditions, et une traduction française par Levasseur, La Haye, 1727, 2 vol. in-8°, il parle, au chapitre 24me du premier livre, *de musices vi et efficaciâ in hominum affectibus, quâ concitandis, quâ sedandis.* Il traite aussi de la musique au 17me chapitre de son livre : *De incertitudine et vanitate scientiarum,* Paris, 1531, in-8°.

AGTHE (CHARLES-CHRÉTIEN), organiste du prince d'Anhalt-Bembourg, naquit à Kettstædt, dans le comté de Mansfeld, en 1739, et mourut à Ballenstedt, le 27 novembre 1797. Il se distingua comme compositeur dramatique de 1784 à 1795; les opéras qu'il a écrits sont : 1° *Aconcius et Cydippe;* 2° *Das Milchmædchen* (la Laitière); 3° *Martin Velten;* 4° *Erwin et Elmire,* 5° les divertissemens de Philémon et Baucis; 6° *Der Spiegelritter* (Le Chevalier du miroir) qui fut représenté, en 1795, à Ballenstedt, par une troupe d'amateurs. En 1790, Agthe publia aussi trois sonates pour piano chez Breitkopf, à Leipsick; enfin l'on connaît de ce compositeur un recueil de chansons imprimées à Dessau en 1782, sous ce titre : *Der Morgen, Mittag, Abend und Nacht sur Clavier und Gœsang* (Le matin, le midi, le soir et la nuit, etc.)

AGUADO (DENIS), guitariste renommé, est né à Madrid en 1784. Après avoir appris les principes de la musique, il passa sous la direction d'un moine espagnol qui lui apprit à jouer de la guitare. Habile dans l'exécution des difficultés, M. Aguado tire un beau son de la guitare, et joue de cet instrument dans son véritable caractère. En 1820 il publia à Barcelone une Méthode, sous le titre de *Escuela de guitarra,* qui a été traduite depuis lors en français et qui a paru à Paris, chez Simon-Richault, en 1827. M. Aguado s'est fixé à Paris depuis 1826, et y donne des leçons de guitare. Il a publié pour son instrument : 1° *Douze walses,* œuvre 1er, Paris et Mayence, Schott; 2° Quatre pièces d'étude, œuvre 2e, Paris, Meissonnier; 3° Trois rondeaux brillans, *ibid.;* 4° Huit petites pièces, œuvre 3e, *ibid.;* 5° Six *idem, ibid.*

AGUJARI (LUCRÈCE), surnommée *La Bastardella,* née à Ferrare en 1743, mariée à Parme en 1780 avec Joseph Colla, maître de la cour, et morte le 18 mai 1783. L'étendue de sa voix, surtout dans l'aigu, la pureté de son intonation, la beauté de sa vocalisation et son habileté dans la musique, la placent parmi les virtuoses les plus habiles de son siècle.

Dans le carnaval de 1774, elle fut très applaudie au grand théâtre de Milan dans un opéra seria intitulé *Il Tolomeo,* mis en musique par Colla, et se distingua plus encore dans une cantate du même maître qui fut exécutée dans un brillant concert au palais de *Tommaso Marini.*

AGULIERA (SÉBASTIEN DE), compositeur et organiste à Saragosse, né vers la fin du 16me siècle, a publié des *magnificat* à quatre, cinq, six et huit voix, dans les huit tons de l'église, Saragosse, 1618.

AGUS (HENRI), professeur de musique, né en 1749, entra au conservatoire de musique comme maître de solfège, le 16 thermidor an 3, et mourut au mois de floréal an 6. Il paraît qu'il avait d'abord résidé en Angleterre, où on publia deux œuvres de sa composition, savoir : 1° Six solos pour violoncelle, op. 1er; 2° Six *idem*, op. 2me. Quelques-uns de ses ouvrages ont été publiés à Paris. On cite particulièrement un œuvre de trios pour deux violons et basse, et un solfège, qui n'a point eu de succès. Agus a aussi écrit plusieurs leçons pour le solfège du conservatoire. Ce musicien manquait de goût et d'invention, et sa science obscure n'avait rien de correct.

AHLE (JEAN-RODOLPHE), né à Mulhausen le 24 décembre 1625, fut envoyé, en 1643, à l'université de Goettingue, où il étudia pendant deux ans sous J.-A. Fabricius. De là, il alla en 1645 à l'université d'Erfurt. Il n'y était que depuis un an, lorsqu'on établit dans cette ville l'école musicale de Saint-André, dont la direction lui fut confiée. En 1649, l'organiste de l'église Saint-Blaise de Mulhausen étant mort, Ahle obtint sa place. Quelques années après, il fut nommé conseiller et enfin bourgmestre. Il mourut en 1673, à l'âge de 48 ans. On a de lui, 1° *Dialogues spirituels à deux, trois et quatre voix*, etc., première partie, Erfurt, 1648; 2° sa méthode de chant intitulée *Compendium pro tenellis*, Erfurt, 1648, in-8°. Son fils en donna une seconde édition en 1690, avec des notes historiques et critiques, et la troisième parut en 1704; 3° trente *sinfonies*, *paduanes*, *allemandes*, etc., à trois, quatre et cinq instrumens, Erfurt, 1650; 4° *Thuringischen Lust-gartens*, contenant vingt-six fleurs spirituelles, depuis trois jusqu'à dix voix, Erfurt, 1657; 5° Première dizaine d'airs spirituels, à une, deux, trois et quatre voix, Erfurt, 1660, in-fol.; la seconde dizaine, à Mulhausen, 1662, in-fol; la troisième et la quatrième dans les années suivantes, en pareil format; 6° *Offices complètes pour toutes les fêtes de l'année*, quatorze pièces à une, deux, trois, quatre et huit voix, avec des ritournelles pour quatre violes, Mulhausen, 1662; 7° *Motets pour tous les dimanches de l'année*, au nombre de cinquante, à une, deux, trois et quatre voix, Mulhausen, 1664, in-fol.; 8° *Dix chants religieux*, à cinq et huit voix, Mulhausen, 1664, in-4°; 9° collection de motets intitulée : *Die neu-verfaste chor Music*, à cinq, six, sept, huit et dix voix, Mulhausen, 1668; 10° un petit traité latin intitulé : *De progressionibus consonantiarum*, et un autre petit traité allemand sous ce titre : *Brevis et perspicua introductio in artem musicam, das ist kurtze Anleitung zu der lieblichen Sing-kunst* (instruction abrégée sur l'art du chant), Mulhausen, 1673, in-8°, deux feuilles et demie.

AHLE (JEAN-GEORGES), fils du précédent, né à Mulhausen, en 1650, fut organiste à l'église de Saint-Blaise, et sénateur de cette ville, où il mourut le 1er décembre 1706, à l'âge de 56 ans. Il était encore écolier à l'université lorsqu'il fut désigné, à la mort de son père, pour lui succéder dans la place d'organiste de Saint-Blaise. Il était poète distingué, et fut couronné en cette qualité, dans l'année 1680. Ahle peut être mis au nombre des écrivains les plus féconds de son temps, car, depuis 1671 jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant trente ans, il fit paraître chaque année un ouvrage, soit théorique, soit pratique sur la musique. Malheureusement, l'incendie qui éclata à Mulhausen en 1689 en a consumé une grande partie; ceux mêmes qui ont été publiés postérieurement à cette époque sont maintenant fort rares. Il avait eu cinq fils et trois filles; mais il survécut à tous ses enfans. Il a publié un traité théorique intitulé : *Unstruthinne*,

oder musikalischer Gartenlust (Jardin des divertissemens musicaux), Mulhausen, 1687, six feuilles in-8°. En 1690, il donna la seconde édition de la méthode de chant de son père, à laquelle il ajouta des notes historiques et critiques très-estimées. Il fit paraître, en 1695, son dialogue du printemps; en 1697, le dialogue de l'été; en 1699, celui de l'automne, et en 1701, celui de l'hiver; tous ayant pour objet les règles de la composition. Il publia aussi une suite de dissertations sur la musique et de pièces instrumentales, sous le nom des Muses; celui qui est intitulé *Clio*, formant la première partie, parut en 1676; *Calliope* et *Erato*, en 1677; *Euterpe*, en 1678; *Thalie*, *Therpsicore*, *Melpomène et Polymnie*, en 1679; *Uranie* et *Apollon*, en 1681 : tous furent imprimés à Mulhausen, in-4°. Ils contiennent des chants à douze et à vingt voix. Enfin on a de sa composition : 1° *Neue zehn geistliche Andachten mit enne und twee vokal-und enne, twee, drey, vier instrumental Stimmen zu dem Basso continuo gesetzt*, Mulhausen, 1671, in-4°; 2° *Instrumentalischer Fruhlingsmusik, Erster Theil* (Musique instrumentale du printemps), ibid., 1675, in-4°; *Zweiter Theil*, 1676, in-4°; 3° *Anmuthiges zehn vierstimmige viol-di-gamba spiele* (dix pièces agréables à quatre parties pour la viola-di-gamba), ibid., 1681, in-4°; 4° *Drey neue vierstimmige Bitlieder* (trois nouvelles chansons à quatre voix); 5° *Fünf schœne Trostlieder* (cinq belles chansons de Trost).

AHLEFELDT (LA COMTESSE D'), qui vivait encore en 1812, a composé, en 1793, la musique d'un opéra-ballet, intitulé *Télémaque et Calypso*, publié à Altona et à Leipsick, en 1794, in-4°, en extrait pour le piano.

AIBLINGER (JOSEPH-GASPARD), né dans la haute Bavière, vers 1775, maître de chapelle adjoint au ci-devant théâtre de l'Opéra Italien, de Munich, a vécu longtemps en Italie. Lorsqu'il était dans ce pays il publia à Milan, chez Riccordi, une *Pastorale* pour l'orgue. Il a écrit plusieurs morceaux de musique d'un bon style et s'est fait connaître, comme compositeur dramatique par *Rodrigues et Chimène*, opéra en trois actes. Lorsque le bel ouvrage de Gluck, *Iphigénie en Tauride*, fut mis en scène à Munich, pour Mlle Schechner (maintenant Mme Waagen), M. Aiblinger ajouta à la partition originale une grande scène pour cette cantatrice : ce morceau, dit-on, ne fut pas jugé indigne d'être entendu près de la belle musique du créateur de la tragédie lyrique.

AICH (GODEFROY), chanoine régulier de l'ordre des Prémontrés, qui vivait vers le milieu du 17me siècle, a fait imprimer à Augsbourg : *Fructus ecclesiasticus trium, quatuor et quinque vocum, duorum vel trium instrum. cum secundo choro.*

AICHELBURG, virtuose sur la mandoline, fixé à Vienne. On a de lui : 1° Potpourri pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 1er, Vienne, Haslinger; 2° Variations pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 2e, *ibid.*; 3° Nocturne concertant pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 3e, *ibid.*; 4° Variations concertantes pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 4e, *ibid.*

AICHINGER (GRÉGOIRE), prêtre et organiste de Jacques Fugger, baron de Kirchberg et Weissenhorn, à Augsbourg, naquit vers 1565. En 1599 il alla à Rome pour se perfectionner dans la musique, et son retour à Augsbourg eut lieu vers 1601. On ignore l'époque de sa mort. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Liber* 1 *sacrarum cantionum, quatuor, quinque et octo vocum, cum madrigales*, Augsbourg, 1590; 2° *Lib.* 2 *sacrarum cantionum, quatuor, quinque et sex vocum, cum missâ et magnificat nec non dialogis aliquot*, Venise, 1595; 3° *Sacræ cantiones, quinque, sex, septem et octo vocum*, dédiées au chapitre de la cathédrale d'Augsbourg, Nuremberg, 1597; 4° *Tricinia Mariana*, Deux-Ponts, 1598; 5° *Divinæ Laudes ex floridis Jacobi Pontani ex-*

cerptæ, trium vocum, Augsbourg, 1602; 6° *Vespertinum Virginis canticum*, consistant en un magnificat à six voix, dédié au prince Jean Adam, abbé de Kempten, Augsbourg, 1603; 7° *Ghirlanda di canzonette spirituali a tre voci*, Augsbourg, 1604; 8° *Fasciculus sacrarum harmoniarum, quatuor vocum*, Dillingen, 1606; 9° *Solemnia corporis Christi in sacrificio missæ, et in ejusdem festi officiis ac publicis processionibus decantari solita*, Augsbourg, 1606; 10° *Cantiones ecclesiasticæ, tres et quatuor vocum, cum basso generali et continuo in usum organistarum*, Dillingen, 1607, in-4°. Cet ouvrage est remarquable en ce qu'il est le premier ou les mots de *basse continue* apparaissent; aussi a-t-il fait naître du doute sur l'invention de Viadana (voyez ce nom). 11° *Virginalia : laudes Virg. Mariæ, complexa et quinis vocibus modulata*, Dillingen, 1608, in-4°; 12° *Odaria lectissima ex mellitissimo D. Bernardi Jubilo delibata modisque musicis partim quatuor, partim trium vocum*, Francfort et Augsbourg, 1611, in-4°; 13° *Corona eucharistica duarum et trium vocum*, Augsbourg, 1611, in-4°; 14° *Vulnera Christi a D. Berhnardo salutata, tribus et quat. vocibus musicæ deflecta*, Dillingen, in-4°; 15° *Lacrymæ B. Virginis et Joannis in Christum à cruce depositum modis musicis expressæ*, Augsbourg, in-4°; 16° *Liturgica, sive sacra officia ad omnes festos quat. voc.*, Augsbourg, 1593, in-16. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal Jean IV indique aussi une collection de motets à trois et quatre voix, d'Aichinger, sous ce titre : *Quercus Dodonea*.

AIGNER (ENGELBERT), compositeur, né en Autriche, et vivant à Vienne, s'est fait connaître au théâtre en 1826, par une farce intitulée *la Fenêtre secrète*, et a donné, en 1829, un opéra qui a pour titre *le Plan d'attaque*, au théâtre de la porte de Carynthie. Précédemment M. Aigner avait publié : 1° *Quintetto pour piano, flute, alto et violoncelle* (en *sol*), Vienne, Diabelli; 2° *Missa quatuor vocum tota in canone*, Vienne, Haslinger; 3° *Six chants pour quatre voix d'homme*, Vienne, Artaria.

AIGUINO (ILLUMINATO), surnommé *Bresciano*, de l'ordre des frères mineurs de l'Observance, naquit vers le milieu du seizième siècle, au château *degli Orzi vecchi*, dans les environs de Bresse. Il fut élève de Pietro Aaron, et publia les ouvrages suivans : *La illuminata di tutti i tuoni di canto fermo, con alcuni bellissimi secreti, non d'altrui piu scritti*, Venise, 1562, in-4°; 2° *Il tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato, con alcuni bellissimi secreti, non da altri più scritti, nuovamente composto del R. P. illuminato Ayguino Bresciano, in Venisia, presso Gio. Variseo*, 1581, in-4°. Cet ouvrage est dédié au cardinal Louis d'Este. Après le frontispice, on trouve le portrait de l'auteur. Les ouvrages d'Aiguino sont fort rares, même en Italie. Le deuxième ne peut être considéré que comme une seconde édition remaniée du premier. Leur rareté est au reste leur mérite le plus réel, car ces beaux secrets que les titres promettent ne sont que des moyens assez peu certains pour reconnaître les tons du plain-chant à l'inspection des mélodies.

AIMON (PAMPHILE-LÉOPOLD-FRANÇOIS), né à l'Isle, département du Vaucluse, le 4 octobre 1779 [1], reçut les premières leçons de musique de son père, Esprit Aimon, violoncelliste attaché au comte de Rantzau, ministre de Danemarck. Léopold fit des progrès rapides, et à l'âge de dix-sept ans il dirigeait l'orchestre du théâtre de Marseille. Il s'appliqua alors à l'étude des partitions des meilleurs compositeurs italiens et allemands : elle lui tint lieu d'un cours de composition plus sévère. Lorsqu'il se crut suffisamment instruit, il écrivit vingt-

[1] Cette date est certaine. M. Ch. Gabet a été induit en erreur lorsqu'il a fixé (dans son *Dictionnaire des Artistes de l'école française au 19e siècle*, Paris, 1831 in-8) l'époque de la naissance de M. Aimon en 1785.

quatre quatuors pour deux violons, alto et basse, et deux quintettis pour deux violons, deux altos et violoncelle; un de ces derniers a été gravé à Paris, chez Janet, ainsi que vingt-un quatuors.

En 1817, M. Aimon alla se fixer à Paris dans le dessein de se livrer à la profession de compositeur dramatique. Son opéra des *Jeux Floraux*, reçu à l'académie royale de musique au commencement de 1818, fut représenté au mois de novembre de la même année. La musique de cet ouvrage fut trouvée faible et dénuée d'originalité. A l'ouverture du *Gymnase dramatique*, en 1821, l'administration de ce théâtre s'attacha M. Aimon, en qualité de chef d'orchestre. C'est pendant la durée de son service qu'il a composé de jolis airs de vaudeville qui sont devenus populaires : celui de *Michel et Christine* a eu à juste titre une vogue peu commune. En 1822, à la retraite de M. Baudron, chef d'orchestre du Théâtre-Français, M. Aimon lui succéda. Après avoir rempli ces fonctions pendant plusieurs années, il y a renoncé.

Il a écrit pour l'Opéra, *Velleda*, en cinq actes, paroles de M. de Jouy; *Abufar*, en trois actes; *Alcide et Omphale*, et *les Cherusques*; pour l'Opéra-Comique, *les deux Figaros*, paroles de Martinelli; ces ouvrages n'ont point été représentés. Les compositions musicales qu'il a publiées sont : 1° Quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, Paris, Janet; 2° trois quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 4e, Paris, Hanry; 3° trois *idem.*, œuvre 6e, Paris, Momigny; 4° trois *idem.*, œuvres 7e, 8e, 9e, Paris, Hentz; 5° trois *idem*, œuvres 43e, 46e, Paris, Pacini; 6° trois *idem*, œuvre 47e, Paris, Janet; 7° trois *idem*, livre 4, Paris, Frey; 8° trois nouveaux *idem*, livres 5-8, *ibid.*; 9° *Concertino* pour le violoncelle, Paris, Pacini; 10° Récréation pour deux violoncelles, cor et piano, *ibid.*; 11° *Solo* pour la clarinette avec acc. de quatuor ou piano, Lyon, Arnaud; 12° Premier et deuxième concertos pour le basson, Paris, Frey; 13° Quatuor pour le piano, Paris, Pacini; 14° Plusieurs œuvres de trios et de duos pour le violon; 15° Duos pour guitare et violon, liv. 1-3, Paris, Gaveaux.

M. Aimon s'est aussi fait connaître, comme écrivain sur la musique, par les ouvrages dont les titres suivent : 1° Connaissances préliminaires de l'harmonie, ou nouvelle méthode pour apprendre en très peu de temps à connaître tous les accords, Paris, Frey, 1813, en trente petits cartons in-12; 2° Étude élémentaire de l'harmonie, ou nouvelle méthode pour apprendre en très peu de temps à connaître tous les accords et leurs principales résolutions, ouvrage agréé par Grétry, Paris, Frey. Ces deux titres semblent indiquer le même ouvrage; 3° Sphère harmonique, tableau des accords, une feuille grand raisin, Paris, Collinet, 1827; 4° Abécédaire musical, principes élémentaires à l'usage des élèves, un vol. in-12, Paris, Hachette, 1831.

AJOLLA (FRANÇOIS), musicien, né à Florence dans les dernières années du quinzième siècle. Poccianti qui lui a donné une place dans son catalogue des écrivains illustres de Florence, dit que Ajolla fut applaudi en Italie et en France; il ajoute que ses compositions imprimées lui ont procuré une brillante réputation; mais il n'indique ni les titres de ces ouvrages, ni le lieu, ni la date de leur impression, et Negri n'en dit pas davantage dans son histoire des écrivains florentins (*Istoria de' Fiorentini scrittori*, p. 181).

A'KEMPIS. Sous ce pseudonime, on trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque Bodléienne, à Oxford (n° 1957. 15), dans la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, et dans quelques autres grandes collections, un livre qui a pour titre : *Liber de musica ecclesiastica*. Ce titre est allégorique, et l'ouvrage dont il s'agit n'est autre que le livre ascétique de l'*Imitation de Jésus-Christ*, attribué à Gerson par quelques bibliographes modernes.

A'KEMPIS (FLORENT), organiste de Sainte-Gudule à Bruxelles, vers le milieu

du 17e siècle, a publié les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Symphoniæ, unius, duorum et trium violinorum*, Anvers, 1644, in-fol.; 2° *Symphoniæ, unius, duorum, trium, quatuor et quinque instrumentorum, adjunctæ quatuor instrumentorum et duarum vocum.*, op. 2e, ibid, 1647, in-fol.; 3° *Symphoniæ, unius, duorum, trium, quatuor et quinque instrumentorum, adjunctæ quatuor instrumentorum et duarum vocum.*, op. 3e, ibid., 1649, in-fol.; 4° *Missæ et Motetta octo vocum cum basso continuo ad organum*, ibid., 1650, in-4°; 5° *Missa pro defunctis octo vocum*. Cet ouvrage existait en manuscrit dans la maison de Jean Tison, ou plutôt *Tichon*, maître de chapelle des princes gouverneurs des Pays-Bas, ainsi qu'on le voit par un inventaire, daté du 21 août 1666, qui se trouve aux archives du royaume de la Belgique, à Bruxelles.

AKEROYD (SAMUEL), né dans le comté d'York, vers le milieu du 17me siècle, a composé la musique de quelques chansons, qui ont été insérées dans la collection anglaise intitulée *Theatre of music*, publiée à Londres en 1685, 1686 et 1687.

ALA (JEAN-BAPTISTE), compositeur et organiste de l'église des Servites à Milan, né à Monza, dans le Milanais, vers la fin du 16me siècle, mourut à l'âge de 32 ans; M. Gerber (*Neues hist. biogr. Lexikon der Tonkünstler*) dit que ce fut en 1612; mais cela paraît peu vraisemblable, car la date de tous ses ouvrages est postérieure à cette époque.

Il a publié : 1° *Canzonette e madrigali a due voci*, lib. 1, Milan, 1617, in fol.; 2° *Concerti ecclesiastici, a una, due, tre e quattro voci*, lib. 1, Milan, 1618; lib. 2, Milan, 1621; lib. 4, 1628. On ignore la date du troisième livre; 3° *Armida abbandonata*, madrigal à quatre voix, et *l'Amante occulto*, air à une et deux voix, Milan, 1625, in-fol.; 4° *Pratum musicum variis cantionum sacrarum flosculis*, Anvers, 1634, in-4°, cinq parties. Ce sont des motets à une, deux, trois et quatre voix avec basse continue. On y trouve aussi des motets de quelques autres auteurs tels que Georges *Messaüs*, Jacques *Mollet*, et Henry Libert *Grœen*.

ALARD (LAMBERT), théologien protestant et poète Laureat, naquit à Crempé, dans le Holstein, le 27 janvier 1602. Après avoir achevé ses études dans les écoles de sa ville natale et au gymnase de Hambourg, il alla en 1621 à Leipsick, où il obtint la place de précepteur d'un libraire fort riche, nommé Henning Gross. Ses travaux du préceptorat ne l'empêchaient point de cultiver les lettres avec ardeur, et ses succès furent si brillans qu'il obtint en peu de temps le grade de bachelier, et que le laurier poétique lui fut décerné dans le cours de l'année 1624, par Mathieu Hoe, théologien de la cour de Dresde. Ce début lui promettait une carrière facile; néanmoins il échoua dans le projet qu'il avait eu d'être professeur de philosophie à l'université, et cet échec le détermina à retourner chez lui vers la fin de la même année. En 1625, Holger Rosenkrantz, sénateur du royaume de Danemarck, envoya Lambert Alard à l'université de Sora, en qualité de gouverneur de son fils; mais il ne garda pas longtemps ce poste, car peu de mois après il obtint le diaconat à l'église de Crempé, puis il fut collègue de son père jusqu'en 1630. Il avait atteint l'âge de 28 ans, lorsque le roi Chrétien IV lui accorda la cure de Brünsbuttel, au village de Dithmarre sur l'Elbe. Il était âgé de plus de 70 ans, lorsqu'il cessa de vivre le 29 mai 1672.

Lambert Alard avait été marié trois fois, la première en 1626, la seconde en 1654, et la dernière en 1658. De ses trois femmes il avait eu seize enfans dont quelques-uns se sont distingués dans les sciences et les lettres. Lui-même fut un savant homme qui se fit remarquer également comme profond théologien, comme philologue et comme poète. De nombreux ouvrages ont été publiés par lui ou laissés en manuscrit; parmi les premiers, on en remarque un relatif à la musique et qui a pour titre : *De veterum*

musicâ liber singularis. In fine accessit Pselli sapientissimi musica, e græco in latinum sermonem translata. Sumptibus Henningi Grossi jun. Schleusingæ, excusus typis Petri Fabri, 1636, in-4°. Les recherches dont cet ouvrage est rempli démontrent que son auteur possédait une érudition peu commune, mais en même temps il fournit la preuve qu'Alard connaissait peu l'art sur lequel il écrivait. Vingt-neuf chapitres composent tout le livre. Le premier renferme diverses définitions et des éloges de la musique tirés d'Aristote, de Platon, d'Isidore de Séville et de Censorin. Au second, l'auteur examine quel est l'objet de l'art. Le troisième est relatif aux divisions de la musique suivant la doctrine des anciens. Au quatrième, la musique est considérée dans ses rapports avec la physique, la métaphysique, l'astronomie et l'arithmétique. Au suivant, l'auteur la considère dans ses rapports avec l'éthique ou la philosophie pratique; au sixième, avec la médecine et la théologie, et enfin au septième, avec la poésie. Au huitième, Alard examine les diverses opinions des écrivains de l'antiquité sur la nécessité de savoir la musique. Les chapitres neuvième et dixième sont relatifs à la musique instrumentale; le onzième traite des intervalles; le douzième, des modes; le quinzième, des effets de la mélodie; le seizième, un des plus curieux, de la puissance qu'a la musique de chasser le démon; les dix-septième, dix-huitième, dix-neuvième, vingtième, vingt-unième, vingt-deuxième, vingt-troisième et vingt-quatrième, des diverses dispositions morales que la musique fait naître chez l'homme; le chapitre vingt-cinquième, de la musique profane et divine; les suivans, de la corruption de l'art, du meilleur usage qu'on peut en faire, et des inventeurs de la musique dans l'antiquité.

La version latine du traité de musique de Psellus donnée par Alard est la meilleure qu'on ait de cet opuscule, dont le mérite est d'ailleurs fort médiocre : on la préfère à celle qu'Élie Vinet a publiée à Paris, en 1557, in-8°.

ALARI (. . . .), flûtiste du théâtre de *la Scala*, a fait imprimer deux ouvrages de sa composition. Le premier consiste en deux thêmes variés pour la flûte, Milan, Bertuzzi, et le second en trois thêmes également variés, *ibid.*

ALARIUS (HILAIRE VERLOGE, connu sous le nom d'), né à Gand, vers 1684, vint à Paris dans sa jeunesse et fut élève de Forqueray pour la viole. Ayant été admis dans la musique du roi comme violiste, il occupa cette place pendant plusieurs années. Vers la fin de sa vie, il se retira dans sa ville natale, où il est mort en 1734. Il avait écrit la musique du *Ballet de la Jeunesse*, qui fut reçu à l'Opéra en 1718, mais qui n'a jamais été représenté.

ALART (. . . .), contrapuntiste français du 16me siècle. On trouve un motet de sa composition dans la collection publiée à Venise, en 1549, sous ce titre : *Fructus vagantur per orbem, excellentissim. auctorum diversæ modul.* lib. 1. C'est sans doute ce même Alart ou Allard qui figure comme musicien de la chapelle du roi de France Louis XII, dans un compte de dépenses faites pour les obsèques de ce prince, lequel se trouve aux archives du royaume, lettre K, n° 322.

ALBANEZE ou D'ALBANESE, sopraniste, élève d'un des conservatoires de Naples, vint à Paris en 1747, à l'âge de 18 ans. Il fut immédiatement engagé à la chapelle du roi, et devint premier chanteur aux concerts spirituels, depuis 1752 jusqu'en 1762. Il est mort en 1800. Les ouvrages les plus connus de sa composition sont les suivans : 1° *Airs à chanter*, premier, deuxième et troisième recueils, Paris, sans date, in-4°, obl.; 2° *Les amusemens de Melpomène*, 4me recueil d'airs à chanter, mêlés d'accompagnement de violon, de guitare, et de pièces de guitare, par MM. Albanèse et Cardon, Paris (S. D.), in-4°; 3° Sixième, septième et huitième

recueils d'airs avec accompagnement de violon et basse, in-4°, obl.; 4° *La soirée du palais royal*, nouveau recueil d'airs avec accompagnement de clavecin, in-4°; 5° Recueil de duos et d'airs, avec symphonie, et sans accompagnement, in-fol.; 6° Recueil d'airs et de duos à voix égales, avec basse continue, œuvre 11me, Paris, in-4°; 7° *Soirées du bois de Boulogne*, nouveau recueil d'airs, de chansons et duos pour le clavecin, avec une ariette à grand orchestre et une pièce en pantomime, Paris, in-4°, obl.; 8° Recueil de duos à voix égales, romances, brunettes et une cantate de Pergolèse (*Orfeo*), tant avec accompagnement de clavecin que de violons, alto et basse chiffrée, Paris (S. D.), in-fol.; 9° *Les petits riens*, nouveau recueil de chansons et romances avec accompagnement de piano, Paris, in-4°; 10° Romances en dialogue, avec accompagnement de piano et violon; 11° Romances de *Rosemonde*, imprimée en caractères mobiles d'Olivier.

ALBANI (MATHIAS), habile fabricant de violons dans le Tyrol, vécut vers le milieu du 17me siècle. Gerber cite de lui un violon qui portait intérieurement ces mots : *Matthias Albanus fecit in Tyrol. Bulsani*, 1654. Il était que ce luthier paraît parvenu à un âge avancé, et qu'il s'était établi à Rome, car on connaît deux de ses violons qui ont appartenu à François Albinoni de Milan, et dont l'un porte la date de Rome 1702, et l'autre celle de 1709. Peut-être aussi s'agit-il d'un fils de celui qui est l'objet de cet article. Albani fut un des meilleurs élèves de Steiner à qui l'on a quelquefois attribué ses instrumens.

ALBERGANTE (ETTORE SECONDINO), théologien, orateur, poète, naquit à Omega, terre du Milanais. Il enseignait les belles-lettres au collége de Saint-Jules vers 1636. De là il passa à Rome, où il fut secrétaire du cardinal Palotta, et ensuite de Pichi, archevêque d'Amalfi. Il fut ensuite rappelé dans sa patrie par l'évêque Torniello, qui le fit visiteur de son diocèse. Il mourut le 10 octobre 1698.

Entr'autres ouvrages, il a publié : *Problema academico sopra la musica*. Come, 1656. On a aussi de sa composition : *Canzonette spirituali, Terzetti, che si cantano nella città d'Amalfi*, Naples, 1644.

ALBERGATI (PIRRO CAPACELLI), comte, d'une très ancienne maison de Bologne, vivait vers la fin du 17me siècle et au commencement du 18me. Quoiqu'il fût seulement amateur, il est compté parmi les compositeurs distingués de son temps. Il a composé plusieurs opéras, entr'autres *Gli Amici*, en 1699, et *Il Principe selvaggio* en 1712. Il a publié aussi les ouvrages suivans : 1° *Balletti, correnti, sarabande, e gighe a violino e violone, con il secondo violino a beneplacito*, opera 1e, Bologne, 1682, réimprimé en 1685; 2° *Sonate a due violini, col basso continuo per l'organo, ed un altro a beneplacito per tiorba, o violoncello*, opera 2e, 1683; 3° *Cantate morali a voce sola*, op. 3e, Bologne, 1685; 4° *Messa e salmi concertati ad una, due, tre e quattro voci, con stromenti obbligati e ripieni, a beneplacito*, op. 4e, Bologne, 1687; 5° *Plettro armonico composto di dieci sonate da camera, a due violini, e basso, con violoncello obbligato*, op. 5e, ibid., 1687; 6° *Cantate da camera a voce sola*, op. 6e, ibid., 1687; 7° *Giobbe, oratorio*, Bologne, 1688; 8° *Motetti e antifone della B. M. V. a voce sola con stromenti*, op. 8e, Bologne, 1691; 8° *Concerti vari a tre, quattro e cinque*, op. 9e, Modène, 1702; 9° *Cantate spirituali ad una, due e tre voci, con stromenti*, op. 10e, Modène, 1702.

ALBERGHI (IGNACE). En 1788, on exécuta à l'église de Lugo des vêpres sous ce nom. En 1790, un tenor du même nom se faisait remarquer à Dresde. Celui-ci se trouvait à Naples. Il paraît y avoir identité.

ALBERIC, moine de Mont-Cassin, et cardinal, né à Trèves, vers 1020, vécut à Rome depuis 1059. Il est mort dans la

même ville en 1106. Parmi ses écrits on trouve un dialogue *De Musiça*, dont le manuscrit se conserve dans la bibliothèque des frères mineurs de Sainte-Croix, à Florence.

— ALBERICI (PIERRE-JOSEPH), poète et compositeur, né à Orviette, vivait au commencement du 18me siècle. Il a fait imprimer de sa composition l'*Esilio di Adamo et di Eva dal paradiso terrestre, dialogo per musica a quattro voci*, Orviette 1703, in-4.

ALBERS (J....), on connaît sous ce nom huit marches de parade et quatre pas redoublés pour le piano, Hambourg, Cranz.

— ALBERT (LE GRAND), évêque de Ratisbonne et scholastique célèbre, de la famille des comtes de Bolstedt, naquit à Lauingen, en Souabe, vers l'année 1193. Il fit ses premières études à Pavie, et ne tarda pas à surpasser tous ses condisciples. Le Dominicain Jordanus, qui fut un de ses maîtres, le décida à entrer dans l'ordre de Saint-Dominique en 1221. L'étendue de ses connaissances lui fit confier une chaire de philosophie, et il se rendit à Paris pour y expliquer la physique d'Aristote. Ensuite il alla à Cologne où il fixa sa résidence. Il fut élevé successivement à la dignité de provincial de son ordre, en Allemagne, et d'évêque de Ratisbonne; mais il quitta son évêché au bout de trois ans, pour retourner dans sa retraite de Cologne, où il mourut en 1280, âgé de 87 ans. La force de son génie et ses nombreuses connaissances l'élevèrent beaucoup au-dessus de son siècle, et il serait au premier rang parmi les philosophes s'il fût né dans un temps plus favorable au développement de ses facultés. On le considère comme le plus fécond polygraphe qui ait existé. Une partie de ses œuvres a été recueillie par le dominicain Pierre Jamni, et publiée à Lyon, en 1651, en 21 volumes in-fol.; on y trouve un traité *De Musica*, et un commentaire sur les problêmes d'Aristote concernant la musique.

ALBERT V, duc de Bavière, fils de Henri Guillaume IV et de Marie-Jacques, fille du margrave Philippe de Bade, naquit le 29 février 1528. Ayant succédé à son père le 6 mars 1550, il gouverna la Bavière pendant vingt-neuf ans, et mourut à Munich le 24 octobre 1579. Ce prince, dont l'éducation avait été soignée, possédait des connaissances étendues pour son temps. Il fut un protecteur zélé des arts et des lettres; la musique et la peinture furent particulièrement encouragées dans ses états pendant son règne. Les plus célèbres musiciens belges du 16me siècle furent appelés à sa cour; à leur tête il faut placer Roland de Lassus, pour lequel il avait une prédilection particulière. Ce fut aussi ce prince qui fonda la belle galerie de tableaux qu'on admire encore aujourd'hui à Munich. Il y a environ cinquante ans qu'on découvrit par hasard dans les murs du château ducal des armoires secrètes qui étaient restées inconnues jusqu'alors; l'une de ces armoires contenait un coffre en fer, fermé de plusieurs serrures qu'on ne put ouvrir qu'en les brisant, et l'on y trouva une grande quantité de beaux manuscrits sur vélin, ornés de peintures magnifiques, reliés en velours et enrichis de fermetures du plus beau travail en or et en vermeil. Ces manuscrits avaient appartenu au duc Albert, qui les avait fait exécuter par les artistes les plus habiles de son temps. La plupart étaient des livres de tournois et d'armoiries de la maison de Bavière, mais parmi eux se trouvaient quelques volumes qui contenaient des œuvres musicales de Lassus, ornées de peintures d'une grande beauté et exécutées avec beaucoup de luxe. On trouvera à l'article de Lassus (Roland de) une description de ces manuscrits, dont l'existence prouve le goût passionné que le duc Albert avait pour la musique.

ALBERT (HENRI), compositeur et poète, naquit à Lobenstein, dans le Voigtland, le 28 juin 1604. Il étudia d'abord la jurisprudence à l'université de Leipsick, et ensuite la musique à Dresde. En 1626, il se rendit à Kœnigsberg, où il obtint en 1631

une place d'organiste. Il est mort dans cette ville, le 10 octobre 1651. Parmi les cantiques qu'on chante encore en Prusse, il s'en trouve quelques-uns qui ont été composés par Albert; on cite entre autres celui-ci : *Gott des himmels und der Erden*. Ses airs sacrés, qui ont paru d'abord en sept parties séparées, ont eu un succès prodigieux, et le méritaient. Reichardt assure que toutes ses mélodies sont excellentes. Tel était l'empressement qu'on mettait à se les procurer, qu'un grand nombre d'éditions put à peine suffire à l'avidité du public, et que malgré les priviléges qui avaient été accordés à Albert, par l'empereur, le roi de Pologne, et le prince de Brandebourg, il s'en fit deux contrefaçons à Danzig et à Kœnigsberg, du vivant de l'auteur, lequel se plaint amèrement de cette spoliation qui le privait de la seule ressource qu'il eût pour vivre. Après la mort d'Albert, plusieurs éditions de ses airs sacrés furent encore publiées, et Ambroise Profe les inséra dans le recueil de mélodies qu'il publia à Leipsick en 1657, in-8°. Malgré toutes ces réimpressions, ces mélodies sont aujourd'hui fort rares, et il est presque impossible de s'en procurer un exemplaire complet. La première édition parut sous le titre de *Forêt poetico-musicale ou recueil d'airs religieux et mondains, pour chanter avec accompagnement d'orgue portatif, de manichorde, de théorbe*, etc. Première partie, Kœnigsberg, 1638, sept feuilles in-folio, réimprimée en 1642, dans la même ville. Deuxième partie, *ibid.*, 1643, sept feuilles in-fol. La préface de cette seconde partie contient de bonnes règles d'accompagnement en neuf paragraphes. La troisième partie à paru à Kœnigsberg, en 1644, sept feuilles in-fol. On y trouve une bonne préface sur l'exécution musicale. La quatrième partie est datée de 1645; la cinquième, de 1646; la sixième, de 1647; la septième, de 1648; et la huitième, a paru en 1650, avec une double table des matières. Les huit parties réunies ont été réimprimées en 1652, à Kœnigsberg; en 1657, à Leipsic; en 1659, dans la même ville; en 1676, à Kœnigsberg; et enfin, à Leipsick, en 1687. Mattheson cite aussi dans son *Ehrempforte* (p. 107) un traité de contrepoint manuscrit, sous ce titre : *H. Alberti, tractatus de modo conficiendi contrapuncta*. On présume que cet ouvrage n'est qu'un extrait des préfaces de ses airs sacrés. Albert a été indiqué sous le nom d'*Alberti* dans le premier *Lexicon* de Gerber, et dans le *Dictionnaire Historique* de MM. Choron et Fayolle.

ALBERT (JEAN-FRÉDÉRIC), organiste de la cour de Saxe et de la cathédrale de Mersebourg, né à Tonningen, dans le duché de Holstein, le 11 janvier 1642, fit ses premières études au gymnase de Stralsund. Il y rencontra le maître de chapelle Vincenzo Albrici, que la reine Christine de Suède avait amené d'Italie, quelque temps auparavant, et dont les ouvrages éveillèrent en lui le goût de la musique.

Après avoir fait un voyage en France et en Hollande, Albert se rendit à l'académie de Rostock, où il fit un cours de théologie pendant deux ans, et où il prêcha même plusieurs fois. La faiblesse de son organe l'obligea d'abandonner la théologie, et il se livra à l'étude de la jurisprudence. Après cinq ans d'études à l'université de Leipsick, il fut en état de soutenir deux thèses publiques. La jurisprudence ne lui fit cependant pas oublier la musique, et il se perfectionna dans cet art, par les leçons de Werner Fabricius, organiste de l'église de Saint-Nicolas.

Ses talens lui méritèrent l'attention de Chrétien I, duc de Saxe, qui le nomma organiste de la cour et de la chambre, et l'appela en cette qualité à Mersebourg, avec promesse d'avoir soin de sa fortune. Albert accompagna, peu de temps après, le duc, dans un voyage qu'il fit à Dresde. Il y retrouva Albrici, son premier maître, qui venait d'arriver de France, pour prendre possession de la charge de maître de chapelle que l'électeur lui avait conférée. Albert prit de lui des leçons régulières,

tant de composition que de clavecin, et le récompensa magnifiquement. A son retour de Dresde, il se livra à la composition, et écrivit beaucoup pour l'église, l'orgue et le clavecin; mais aucun de ses ouvrages n'a été publié. La Bibliothèque du Roi, à Paris, possède en manuscrit, un *Libera*, à quatre parties de la composition d'Albert. Walther cite avec éloge un recueil de douze *ricercari* pour l'orgue, de sa composition. Par suite d'une forte apoplexie, Albert devint paralytique du côté droit, ce qui le mit hors d'état d'exercer la musique, pendant les douze dernières années de sa vie. Il mourut le 14 juin 1710, âgé de 69 ans.

ALBERT (JEAN-FRÉDÉRIC), recteur à Nordhausen dans la seconde moitié du 18me siècle, a fait imprimer une dissertation sur la nécessité de joindre la musique aux études littéraires, sous ce titre : *De Jucunda artis musicæ Conjunctione cum literarum studio*, Nordhausen, 1778, une feuille et demie, in-4°.

ALBERT (Mme AUGUSTINE), connue d'abord sous le nom de Mlle Himm, avant qu'elle eût épousé Albert, danseur de l'Opéra, est née à Paris, le 28 août 1791. Admise d'abord comme élève pour le solfège au conservatoire de musique, le 15 vendémiaire an 10, elle devint, au mois de février 1803, élève de Plantade pour le chant; le premier prix lui fut décerné l'année suivante. Les leçons qu'elle a reçues de Crescentini, lorsque ce grand chanteur fut attaché à la musique de Napoléon, ont achevé de former son talent, et d'en faire une cantatrice distinguée. En 1806, elle a débuté à l'Opéra avec succès et a été attachée au théâtre de la cour et à la chapelle impériale. Fatiguée par le répertoire de l'Opéra, la voix de Mme Albert a perdu de bonne heure une partie de son éclat et de sa justesse, et quoique jeune encore, elle s'est retirée de l'Opéra, et n'a conservé que son emploi à la chapelle du roi.

ALBERTAZZI (ALEXANDRE), compositeur et professeur de piano, né en 1783 à Stagno, dans le Parmesan, reçut les premières notions de musique à Parme du P. Gius. Valeri, carme milanais, et passa ensuite sous la direction de Fr. Fortunati pour le chant et le contrepoint. Ses compositions pour l'église sont estimées; on connaît aussi de lui un opéra intitulé *Gli Amanti raminghi*, et beaucoup de musique de piano. Il est maintenant fixé à Gênes.

ALBERTI (JOSEPH-MATHIEU), né à Bologne vers la fin du 17me siècle, fut violiniste à l'église de Saint-Pétronne de cette ville, et académicien philharmonique. Il a publié en 1713, *concerti a sei*, œuv. 1er; et ensuite 12 *sinfonie a quattro, due violini, viola, violoncello, ed organo.*

ALBERTI (DOMINIQUE), amateur, chanteur habile et compositeur, naquit à Venise, dans les premières années du 18me siècle. Il fut élève de Bissi et de Lotti. Après avoir terminé ses études, il voyagea en France et en Espagne, et trouva dans ce dernier pays le célèbre Farinelli, qu'il étonna par sa manière de chanter. Ce virtuose se félicitait de ce que Alberti n'était qu'un amateur; car, disait-il, j'aurais en lui un rival trop redoutable. En 1737, il mit en musique l'*Olimpiade*. Il avait donné à Vienne, en 1733, *Galatea*. Il mourut à Rome, fort jeune et fort regretté. Il avait composé trente-six sonates, d'un genre neuf, qu'on n'a pu retirer des mains d'un particulier de Milan qui en était possesseur. On a cependant gravé à Paris huit sonates de sa composition sous le titre : *Otto sonate per il cembalo solo, del signor Domenico Alberti, dillettante*, œuv. 1er. On prétend que les sonates que le chanteur *Jossi* a fait graver à Londres sous son nom sont d'*Alberti*.

ALBERTI (JEAN-MATHIEU), violiniste italien, vivait au commencement du 18me siècle. On a gravé de sa composition : *Concerti a cinque per chiesa e per camera*, Amsterdam, 1713, in-fol.

ALBERTI (FRANÇOIS), né à Faenza, vers 1750, vint à Paris en 1783, et s'y fixa, comme professeur de guitare. Il y a publié :

1° *Trois duos pour guitare et violon*, œuvre 1er, Paris, 1792; 2° *Recueil d'airs choisis et air de Malbrough varié pour guitare*, œuvre 2°, Paris, 1792; op. 2°, Bologna, 1715. Dans le catalogue de musique de Joseph Benzon, à Venise, imp. en 1818, on trouve (p. 4) un ouvrage manuscrit qui a pour titre : *Principj con lezioni per la chitarra, grammatica prima*. Il est vraisemblable que l'auteur de ces principes est le même que François Alberti, ce qui pourrait faire croire qu'il est retourné en Italie. — On connaît encore deux musiciens du nom d'*Alberti*. Le premier, *Innocenzo Alberti*, compositeur et directeur de musique de la cour de Ferrare, qui vivait vers 1700, et dont les ouvrages ne sont pas connus (voyez *Superbi apparato degli uomini illust. della città di Ferrara*, p. 131); le second, *Pietro Alberti*, dont on trouve dans le catalogue de Roger d'Amsterdam (1700); *sonata a tre*, œuv. 1er.

ALBERTINI (FRANÇOIS), prêtre florentin, docteur en droit canon, et célèbre antiquaire, né vers la fin du 15me siècle, florissait en 1510. A cette époque il se rendit à Rome, où il fut chapelain du cardinal de Santa Sabina. Parmi ses ouvrages; on compte un traité *De musica*, qui est resté manuscrit.

ALBERTINI (IGNACE), Milanais, compositeur de musique instrumentale, vivait sous le règne de l'empereur Léopold Ier, à qui il dédia un œuvre de douze sonates pour violon. Cet ouvrage a été publié à Vienne, en 1690.

ALBERTINI (JOACHIM), compositeur italien et maître de chapelle du roi de Pologne, était à Varsovie en 1784. Les opéras de sa composition les plus connus sont : 1° *Circe*, représenté à Hambourg, en 1785; 2° *Virginia, opera seria*, Rome, 1786. Albertini écrivait encore en 1790, pour les divers théâtres d'Italie.

ALBERTUS VENETUS, dominicain qui vivait dans le 16me siècle, est cité par les PP. Quétif et Echard (*Script. ordin. prædicat.*, tome 2, p. 126) comme auteur d'un *Compendium de arte musices*, qui est resté manuscrit. Il est vraisemblable que son nom était *Alberti*, et sa patrie, Venise.

ALBES (C. W.), on connaît sous ce nom un recueil de danses à grand orchestre, Hanovre, Bachmann.

ALBESPY (. . . .), clarinettiste français, fut attaché vers 1795 à l'orchestre du théâtre de la Cité à Paris. On a de lui : *Premier concerto pour la clarinette*, Paris, Sieber.

ALBI, musicien de la chapelle de Louis XII, roi de France, dont le nom figure dans un compte de dépense faites aux obsèques de ce prince, qui se trouve aux archives du royaume, lettre K, n° 322.

ALBICASTRO (HENRI), dont le vrai nom était WEISSENBURG, naquit en Suisse vers la fin du 17me siècle. Il servit en Espagne dans la guerre de la succession. Il a publié à Amsterdam, chez Roger, les ouvrages suivans : 1° Sonates à trois parties, op. 1er; 2° Quinze sonates à violon seul et basse, op. 2°; 3° Sonates pour violon, violoncelle et basse, op. 3°; 4° Sonates à trois parties, op. 4°; 5° Sonates à violon seul et basse, op. 5°; 6° *Idem.*, op. 6°; 7° Concertos à quatre parties, opera 7°; 8° Douze sonates à trois parties, opera 8°; 9° Sonates pour violon et violoncelle.

ALBINONI (THOMAS), compositeur dramatique et habile violiniste, né à Venise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a écrit un grand nombre d'opéras qui ont été presque tous représentés dans sa ville natale. Les circonstances de sa vie sont ignorées, et l'on ne sait pas même quelle fut la direction de ses études comme instrumentiste et comme compositeur. A l'égard du mérite de ses ouvrages, l'examen que j'ai fait de quelques-unes de ses partitions, m'a démontré que son style est sec, ses idées fades ou triviales, et l'expression des paroles de la plupart de ses opéras à peu près nulle. Cependant ses compositions ont eu du succès dans leur nouveauté. On connaît de lui : 1° *Zenobia regina de*

Palmerini, 1694; 2° *Il Prodigio dell' innocenza*, 1695; 3° *Zenone, imperator d'Oriente*, 1696; 4° *Tigrane, re d'Armenia*, 1697; 5° *Radamisto*, 1698; 6° *Primislas I, re di Boemica*, 1698; 7° *l'Ingratitudine castigata*, 1698; 8° *Diomede punito da Alcide*, 1701; 9° *l'Inganno innocente*, 1701; 10° *l'Arte in gara con l'arte*, 1702; 11° *La Fede tra gli inganni*, 1707; 12° *Astarte*, 1708; 13° *Il Tradimento tradito*, 1709; 14° *Ciro riconosciuto*, 1710; 15° *Giustino* (à Bologne), 1711; 16° *Il Tiranno Eroe*, 1711; 17° *Le gare generose*, 1712; 18° *Eumene*, 1717; 19° *Il Meleagro*, 1718; 20° *Amor di figlio non conosciuto*, 1716; 21° *Cleomene*, 1718; 22° *Gli Eccessi della gelosia*, 1722; 23° *Ermingarda*, 1723; 24° *Marianna*, 1724; 25° *Laodicea*, 1724; 26° *Antigono tutore*, 1724; 27° *Scipione nelle Spagne*, 1724; 28° *Didone abbandonata*, 1725; 29° *Alcina delusa da Ruggiero*, 1725; 30° *Il Trionfo d'Armida*, 1726; 31° *l'Incostanza schernita*, 1727; 32° *La griselda*, 1728; 33° *Il Concilio dei pianeti*, 1729; 34° *l'Infedelta delusa*, 1729; 35° *I due Rivali in amore*, 1728; 36° *Statira*, 1730; 37° *Gli Strataggemmi amorosi*, 1730; 38° *Elenia*, 1730; 39° *Ardelinda*, 1732; 40° *Gli avvenimenti di Ruggiero*, 1732; 41° *Candalide*, 1734; 42° *Artamene*, 1741. Je trouve dans les notes manuscrites de feu M. De Boisgelon, qu'Albinoni avait déjà écrit, en 1690, conjointement avec Gasparini, un opéra d'*Engelberta* qui fut joué à Venise.

Albinoni a écrit aussi beaucoup de musique instrumentale. Il montrait plus de talent en ce genre que dans l'opéra, et l'on remarque dans ses sonates et surtout dans ses *balletti da camera*, un certain charme et une bonne facture que n'aurait pas désavoué Corelli. Ses principaux ouvrages de musique pour les instrumens sont : 1° *Due e dieci sonate a tre*, op. 1er; 2° *Sinfonie a sei e sette*, op. 2e, Venise, 1700; 3° *Dieci e due balletti ossia sonate da camera a tre*, op. 3e; 4° *Douze concerts à six instrumens*, op. 5e; 5° *Douze concertos pour hautbois et violon*, op. 7e; 6° *Douze ballets pour deux violons, violoncelle et basse*, op. 8e; 7° *Douze concerts à deux hautbois, alto, violoncelle et orgue*, op. 9e.

On connaît aussi de ce musicien : *Douze cantates à voix seule et basse*, op. 4e; et *Trattimenti da camera*, consistant en douze cantates à voix seule et basse, op. 6e.

ALBINUS, écrivain latin sur la musique, qui est cité par Cassiodore (*De Discipl.*, p. 709, *id.*, Paris, 1588), et qui conséquemment vécut antérieurement au seizième siècle. Cassiodore lui donne le titre d'*illustre* (*Vir magnificus*). Il dit que le livre de cet auteur n'existait pas dans les bibliothèques de Rome, mais qu'il l'avait lu avec attention dans sa jeunesse. Au reste, il paraît que l'ouvrage d'Albinus n'était qu'un abrégé de la science de la musique, fait d'après Boèce.

ALBINUS, nom sous lequel quelques écrivains du moyen âge ont cité Alcuin (*V.* ce nom).

ALBINUS. Un manuscrit précieux qui se trouve dans la bibliothèque de l'université de Gand (n° 171, in-fol.), contient divers traités de musique, parmi lesquels on en remarque un dont l'auteur est anonyme, et qui a pour titre : *De diversis monochordis, tetracordis, pentacordis, extacordis, eptacordis, octocordis, etc., ex quibus diversa formantur instrumenta musicæ, cum figuris instrumentorum.* Ce traité des instrumens à cordes en usage au quatorzième siècle, contient la description et les figures de ces instrumens. Au nombre de ceux-ci se trouve une viole à quatre cordes, dont l'invention est attribuée à un certain *Albinus*. Quel était cet *Albinus*, en quel temps vivait-il, et quelle fut sa patrie ? Voilà les questions que je me suis faites, mais sans pouvoir les résoudre. Il y a peu d'apparence que ce soit Alcuin qu'on a voulu désigner comme l'inventeur de cet instrument, et il est moins vraisem-

blable encore qu'on ait voulu parler de l'ancien *Albinus* dont parle Cassiodore.

La viole dont l'invention est attribuée à Albinus, a la forme d'une guitare, et ses quatre cordes à vide renferment l'étendue d'une octave. Elles sont accordées de la manière suivante : *ut, re, sol, ut*. L'auteur anonyme, en nous faisant connaître le nom de l'inventeur de cette viole, a oublié celui de l'instrument. Voici comment il s'exprime : *Aliud quoque tetracordum Albinus composuit quod..... vocavit*, etc. On se servait de l'archet pour jouer de la viole ; cet accessoire est en effet placé près de l'instrument dans la figure du manuscrit ; mais par une singularité remarquable, la viole n'a point de touche.

ALBINUS (BERNARD), dont le vrai nom était *Weiss*, fils d'un bourgmestre de Dessau, dans la province d'Anhalt, naquit dans cette ville, en 1653. Il étudia successivement à Brême et à Leyde, et prit le grade de docteur en médecine à l'université de cette dernière ville. Après avoir voyagé en France, en Flandre et en Lorraine, il vint, en 1681, occuper une chaire de professeur à Francfort-sur-l'Oder. Il y fit preuve de tant de talent et de connaissances dans son art, qu'il jouit bientôt d'une grande réputation. Il devint le médecin de l'électeur de Brandebourg, qui le combla d'honneurs et de richesses. Après avoir rempli ses fonctions successivement auprès de plusieurs princes de cette maison, il se rendit à Leyde, en 1702, et y professa la médecine jusqu'à sa mort, arrivée le 7 septembre 1721. Au nombre de ses écrits se trouve : *Dissertatio de tarantula mirá vi*, Francfort, 1691, in-4°.

ALBIOSO (MARIO), prêtre et chanoine de l'ordre du Saint-Esprit, naquit à Nasi en Sicile, et mourut à Palerme, en 1686. Il était poète et bon musicien. Il a publié : *Selva di canzoni siciliani*, Palerme, 1681, in-8°.

ALBONESIO (THÉSÉE). *V.* AMBROGIO.

ALBRECHT (JEAN-MATHIEU), organiste de l'église de Sainte-Catherine à Francfort sur le Mein, naquit à Austerbehringen, en Thuringe, le 1er mai 1701. Witten, maître de chapelle à Gotha, lui donna les premières leçons de musique. Ses études terminées, il voyagea en France, où il eut occasion d'entendre les premiers organistes de ce temps, tels que Calvière, Marchand, Daquin, etc., dont il adopta la manière. Ce fut au retour de ce voyage qu'il eut sa place d'organiste à Francfort. Les succès qu'il obtint furent tels que l'on se décida à lui faire construire un nouvel orgue de quarante-huit jeux, par le célèbre Jean Conrad Wegman, de Darmstadt. Aucune composition d'Albrecht n'a été imprimée, mais on connaît plusieurs concertos pour clavecin, avec accompagnement, qui ont été fort applaudis dans leur nouveauté.

ALBRECHT (JEAN-GUILLAUME), docteur et professeur en médecine, à Erfurt, né dans cette ville en 1703, fit ses études aux universités d'Iéna et de Wurtemberg. Il a fait imprimer à Leipsick, en 1734 : *Tractatus physicus de effectibus musicis in corpus animatum*, in-8°. Mitzler a donné une notice détaillée de cet ouvrage dans sa *Bibliothèque musicale*, tome 4, pag. 23-48. Albrecht, nommé professeur à Gottingue, y mourut le 7 janvier 1736.

ALBRECHT (JEAN-LAURENT), poète couronné, chanteur et directeur de musique à l'église principale de Mulhause, en Thuringe, naquit à Goermar, près de Mulhause, le 8 janvier 1732. Philippe-Christophe Rauchfust, organiste dans cette ville, lui donna les premières leçons de musique pendant trois mois. Il se rendit ensuite à Leipsick pour y étudier la théologie, et en 1758, il revint à Mulhause, où il obtint les deux charges ci-dessus mentionnées, qu'il garda jusqu'à sa mort, arrivée en 1773. Albrecht est également recommandable comme écrivain didactique et comme compositeur. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Steffani Sendscreiben mit zusatzen und einer Vorrede*, 2te *auflage* (Lettres de Steffani avec des additions et une préface, deuxième édition), Mulhause,

1760, in-4°. Cette édition de la traduction que Werckmeister avait faite de l'ouvrage de Steffani, intitulé : *Quanto certezza habbia da suoi principj la musica*, est préférable à la première. 2° *Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst* (Introduction raisonnée aux principes de la musique), Langensalza, 1761, in-4°, 136 pages; 3° *Urtheil in der Streitigkeit zwischen herrn Marpurg und Sorge* (Jugement sur la dispute entre MM. Marpurg et Sorge), dans les essais de Marpurg (*Beytræg.*), tom. 5, pag. 269; 4° *Kurze Nachricht von dem Zustande der Kirchenmusik in Mülhausen* (Courte notice sur l'état de la musique d'église, à Mulhause), dans le même recueil, t. 5, p. 387; 5° *Abhandlung über die Frage : ob die Musik bey dem Gottesdienst zu dulden oder nicht* (Dissertation sur cette question : la musique peut-elle être tolérée dans le service divin?) Berlin, 1764, in-4°, 4 feuilles; 6° *Abhandlung vom Hasse der musik* (Dissertation sur la musique de Hasse), Frankenhausen, 1765, in-4°. Albrecht a été l'éditeur des deux ouvrages d'Adelung : *Musica mechanica organœdi*, et *Siebengestirn* (*V.* Adelung); il a joint une préface au premier, avec une notice sur la vie d'Adelung. Ses compositions consistent en : 1° Cantates pour le vingt-quatrième dimanche après la Pentecôte, poésie et musique d'Albrecht, 1758; 2° Passion selon les évangélistes, Mulhause, 1759, in-8°; 3° *Musikalische aufmuterung für die Anfænger des Klaviers* (Encouragement musical pour les clavecinistes commençans), Augsbourg, 1763, in-8°; 4° *Musikalische Aufmuterung in kleinen Klavier stücken und oden* (Encouragement musical consistant en petites pièces et odes pour clavecin), Berlin, 1763, in-4°.

ALBRECHTSBERGER (JEAN-GEORGES), savant harmoniste et organiste habile, né à Klosterneubourg, petite ville de la basse Autriche, le 3 février 1736, entra fort jeune au chapitre de ce lieu comme enfant de chœur. De là il passa à l'abbaye de Mœlk, où il fut chargé de la direction d'une école gratuite. Monn, organiste de la cour, lui enseigna l'accompagnement et le contrepoint. Devenu lui-même profond organiste, après plusieurs années d'un travail assidu, il fut appelé en cette qualité à Raab, puis à Maria-Taferl, et enfin à Mœlk, où il demeura pendant douze ans. Les ouvrages qu'il publia dans cet intervalle ayant propagé sa réputation, et la place d'organiste de la cour de Vienne étant devenue vacante, il fut désigné, en 1772, pour en remplir les fonctions. Vingt ans après, on le nomma maître de chapelle de l'église cathédrale de Saint-Étienne.

L'académie musicale de Vienne l'admit au nombre de ses membres en 1793, et celle de Stockholm, en 1798. Ce savant homme est mort à Vienne, le 7 mars 1809, et non en 1803, comme on l'a écrit dans le dictionnaire historique des musiciens (Paris, 1810). Albrechtsberger avait épousé, en 1768, Rosalie Weiss, fille de Bernard Weiss, sculpteur, et en avait eu quinze enfans, savoir : neuf fils et six filles. De ces quinze enfans, douze sont morts en bas âge.

Ses meilleurs élèves sont : 1° Beethoven; 2° Jos. Eybler, premier maître de chapelle de la cour de Vienne; 3° Jean Fuss, mort à Pesth, le 9 mars 1819; 4° Gænsbacher (Jean), qui a succédé à Preindl dans la place de maître de chapelle de Saint-Étienne; 5° J. N. Hummel, maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar; 6° le baron Nicolas de Krufft, mort à Vienne, le 16 avril 1818; 7° Jos. Preindl, maître de chapelle de Saint-Étienne et de Saint-Pierre, mort à Vienne, le 26 octob. 1823; 8° le chevalier Ignace de Seyfried, maître de chapelle et directeur de l'Opéra de Vienne; 9° et enfin Joseph Weigl, compositeur et directeur de l'Opéra de Vienne. Haydn, Beethoven et tous les grands musiciens de l'Allemagne, avaient la plus haute estime pour Albrechtsberger, qui était également recommandable comme écrivain didac-

tique, comme organiste et comme compositeur de musique sacrée et instrumentale.

Le nombre des ouvrages sortis de sa plume est immense. Le prince Nicolas d'Esterhazy-Galantha possède en manuscrit les suivans : 1° Vingt-six messes, dont dix-neuf sont avec accompagnement d'orchestre, une avec orgue, et six à quatre voix, *a capella;* 2° Quarante-trois graduels; 3° Trente-quatre offertoires; 4° Cinq vêpres complètes; 5° Quatre litanies; 6° Quatre psaumes; 7° Quatre *Te Deum;* 8° Deux *veni Sancte Spiritus;* 9° Six motets; 10° Cinq *Salve Regina;* 11° Six *Ave Regina;* 12° Cinq *Alma Redemptoris;* 13° Deux *Tantum Ergo;* 14° Dix-huit hymnes; 15° Un *Alleluia;* 16° Dix morceaux tels que *de Profundis, Introïts,* leçons des Ténèbres et répons; 17° *Oratorios :* les Pélerins de Golgatha; l'Invention de la croix; la naissance du Christ; *Applausus musicus; De nativitate Jesu; De passione Christi;* 18° Neuf cantiques; 19° Un petit opéra allemand; 20° Quarante quatuors fugués, œuvres 1er; 2e, 5e, 7e, 10e, 11e, 16e et 19e; 21° Quarante-deux sonates en quatuors, œuvres 14e, 18e, 20e, 21e, 23e, 24e et 26e; 22° Trois sonates en doubles quatuors, œuvre 17e; 23° Trente-huit quintettis pour deux violons, deux violes et basse, œuvres 3e, 6e, 9e, 12e, 15e, 22e, 25e et 27e; 24° Sept sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et contre-basse; 25° Vingt-huit trios pour deux violons et violoncelle; 26° Treize pièces détachées telles que sérénades, nocturnes et divertissemens; 27° Six concertos pour divers instrumens, tels que le piano, la harpe, l'orgue, la mandoline et le trombone; 28° Quatre symphonies à grand orchestre. Les ouvrages qu'Albrechtsberger a publiés sont les suivans : 1° *Fugues pour l'orgue,* œuvres 4e, 5e, 6e, 7e, 8e, 9e, 10e, 11e, 16e, 17e et 18e; *Préludes pour l'orgue,* œuvres 3e, 12e et 29e; *Fugues pour le piano,* œuvres 1er, 15e, 20e et 27e; *Dix-huit quatuors pour deux violons, alto et basse,* œuvres 2e, 19e et 21e; *Six sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et contre-basse,* œuvres 13e et 14e; *Concerto léger pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons et basse,* Vienne; *Quatuor pour clavecin, deux violons et basse,* Vienne, 1792; *Six duos pour violon et violoncelle,* Leipsick, 1803; *Quintetto pour trois violons, alto et violoncelle; Sonates à deux chœurs, pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles,* Vienne, Riedl.

Les ouvrages élémentaires d'Albrechtsberger sont : 1° *Gründliche Anweisung zur composition, mit deutlichen und ausführlichen exempeln, zum selbs unterrichte erläutert, und mit Anhange : von der Beschaffenheit und anwendung aller Fetzt üblichen mus. instrumente,* Leipsick, 1790, in-4°. Une nouvelle édition de cet ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hœrtel, 1818, in-8°. M. Choron en a donné une traduction française sous ce titre : *Méthode élémentaire de composition, etc., enrichie d'un grand nombre de notes et d'éclaircissemens,* Paris, 1814, 2 vol. in-8°. Il y a eu une deuxième édition de cette traduction. Bien que méthodique et orné d'exemples assez purement écrits, ce livre n'est point à l'abri de tout reproche. L'auteur, en cherchant la concision, est tombé quelquefois dans la sécheresse et l'obscurité. Les parties les plus difficiles de la fugue, telles que *la réponse* et les *contresujets,* n'y sont qu'effleurées, et les exemples ne sont point assez variés. Néanmoins, tel qu'il est, il mérite l'estime dont il jouit en Allemagne. Il a remplacé avantageusement le *Gradus ad Parnassum* de Fux, qui, basé sur la tonalité du plain-chant, s'éloigne trop du système moderne. Par les soins qu'Albrechtsberger a mis à la rédaction de ses exemples, il a évité les défauts du *Traité de la fugue* de Marpurg, qui n'est propre qu'à enseigner le style instrumental. 2° *Kurzgefasste Methode des Generalbass zu Erlernen* (Méthode abrégée d'accompagnement), Vienne, 1792; 3° *Klavierschule für Anfänger* (École du clave-

cin pour les commençans), Vienne, 1800; 4° *Ausweichungen aus C dur und C moll in die übungen Dur-und moll-Tœne* (Passages des tons d'ut majeur et d'ut mineur dans tous les tons majeurs et mineurs), Vienne, Leipsick et Bonn. La deuxième partie de cet ouvrage, intitulée *Inganni Trugschlüsse für die Orgel oder Piano-Forte*, contient toutes les feintes de modulation. La troisième partie a pour titre : *Unterricht über den Gebrauch der verminderten und überm. Intervallen* (Instruction sur l'usage des intervalles augmentés et diminués), Leipsick, Peters. Le chevalier de Seyfried a publié une édition complète des œuvres théoriques d'Albrechtsberger, sous ce titre : *J. G. Albrechtsberger's sammtliche Schriften über Generalbass, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte*, Vienne, Antoine Strauss, 3 vol. in-8°, sans date.

ALBRICI (VINCENT), compositeur et organiste, né à Rome, fut d'abord au service de Christine, reine de Suède, et se trouvait à Stralsund en 1660. De là il passa à Dresde, comme vice-maître de chapelle de l'électeur de Saxe, Jean Georges II, poste qu'il occupait encore en 1664. Cette chapelle ayant été réformée à la mort de l'électeur, Albrici se rendit à Leipsick, où il devint organiste de l'église Saint-Thomas. En 1682, il fut appelé à Prague, comme directeur de musique. Il mourut dans cette ville quelques années après. Ses compositions connues sont : 1° *Te Deum* à deux chœurs, deux violons, viole, violoncelle, basson, quatre trompettes, trois trombones et timbales; 2° *Kyrie* à huit voix; 3° Messe à huit voix; 4° *Symbolum Nicæum* à quatre voix, trompettes et timbales; 5° Le cent cinquantième psaume à quatre voix avec trompettes et timbales; 6° *Conc. moveantur cuncta sursum.*; 7° *Conc. anima nostra*, etc.

ALBUZZI TODESCHINI (THÉRÈSE), célèbre cantatrice, dont la voix était un beau contralto, naquit à Milan; elle fut long-temps au service de la cour de Dresde, où elle chantait les premiers rôles. Elle est morte dans cette ville pendant la guerre de sept ans.

ALCIMAS ZMURNIUS, joueur de trompette dans l'antiquité. Son nom nous est parvenu dans une inscription rapportée par Muratori (*Nov. Thesaur. vet. inscr.*, t. 2, p. 936); la voici :

ALCIMAS
ZMVRNIVS
TVBOCANTIVS.

ALCMAN, poète-musicien, naquit à Sardes d'un père nommé Damas ou Titare, et fut mené dans son enfance à Sparte, où il fut élevé dans un quartier de cette ville nommé *Messoa*, ce qui l'a fait passer pour Lacédémonien. On croit qu'il a vécu depuis la vingt-septième jusqu'à la quarantième olympiade. Héraclide de Pont assure qu'Alcman fut dans sa jeunesse esclave d'un Lacédémonien nommé Agésidas; mais qu'il mérita par ses bonnes qualités de devenir l'affranchi de son maître. Il fut excellent joueur de cithare, et chanta ses poésies au son de la flûte. Clément d'Alexandrie lui attribue la composition de la musique destinée aux danses des chœurs. Athénée dit que ce musicien fut un des plus grands mangeurs de l'antiquité. Son tombeau se voyait encore à Lacédémone au temps de Pausanias.

ALCOCK (JEAN), docteur en musique, né à Londres le 11 avril 1715, entra à l'âge de sept ans comme enfant de chœur à l'église de Saint-Paul, sous la direction de Ch. King, et lorsqu'il en eut atteint quatorze on le plaça comme élève sous Stanley qui, bien qu'il n'eût alors que seize ans, était organiste des églises de Saint-André, d'Holborn et du Temple. En 1737, Alcock devint organiste de l'église de Saint-André à Plymouth, dans le Devonshire. Cinq ans après son arrivée dans ce lieu, il fut invité à prendre possession de la place d'organiste de Reading, où il se rendit au mois de janvier 1742. Celle d'organiste de l'église

cathédrale de Lichtfield étant devenue vacante en 1749, on la réunit à celle de premier chantre et de maître du chœur, en faveur d'Alcock; mais en 1760 il se démit de la place d'organiste, ainsi que de celle de maître de chœur, et ne conserva que celle de premier chantre. Il s'était fait recevoir bachelier en musique à Oxford, en 1755; dix ans après il prit ses degrés de docteur à la même université. Le reste de la longue carrière de cet homme respectable s'écoula tranquillement à Lichtfield, où il est mort au mois de mars 1806, âgé de 91 ans. Il n'avait cessé jusqu'au dernier moment de remplir avec exactitude les devoirs de sa place, quoique le doyen de Lichtfield l'eût invité plusieurs fois à prendre quelque repos. Pendant son séjour à Plymouth, il avait publié *six suites de leçons de piano*, et *douze chansons*; ces ouvrages furent suivis de *six concerts pour divers instrumens*, d'une suite de psaumes, antiennes et hymnes, composés pour les enfans de la charité, et d'une collection d'anciens psaumes à quatre parties, le tout publié à Reading. Une collection de trente-six antiennes de sa composition parut en 1771. Vingt ans s'écoulèrent entre cette publication et celle de son *Harmonia Festi*, collection de canons, airs et chansons. Alcock, ayant recueilli cent six psaumes de divers auteurs, les arrangea à quatre parties, et les publia en 1802 sous le titre de *Harmony of Sion*. Outre ces ouvrages, les catalogues de Preston et de Cahusac indiquent encore les suivans: 1° *Te Deum and Jubilate*; 2° *Magnificat et nunc dimittis*, 1797; 3° *Strike ye Seraphie Hosts, hymn for Christmas Day*; 4° *Trois trios pour deux violons et basse*.

ALCUIN, écrivain célèbre du 8me siècle, né en Angleterre dans la province d'York, fut disciple de Bède et d'Echert, archevêque d'York. Après avoir été diacre, il devint abbé de Canterbury. Charlemagne, ayant eu occasion de le voir à Parme, l'engagea à se fixer en France. Il lui donna les abbayes de Ferrières et de Saint-Loup, le fit son aumônier, et prit de lui des leçons de ce qu'on appelait alors la rhétorique, de dialectique et des autres arts libéraux. Dans la suite, il lui donna encore l'abbaye de Saint-Martin de Tours. Alcuin, devenu vieux, désira se retirer de la cour; il demanda son congé, qu'il n'obtint qu'en 801. Alors il se dépouilla de tous ses bénéfices, et se retira dans son abbaye de Saint-Martin, où il mourut le 19 mai 804, âgé de près de 70 ans. Ses œuvres ont été recueillies par André Duchêne, Paris, 1617, in-fol.; et Froben, prince abbé de Saint-Emmerande, en a donné une édition beaucoup plus ample à Ratisbonne en 1777, 2 vol. in-fol. On y trouve un traité *De septem artibus liberalibus*: cet ouvrage est incomplet, il n'en reste que la rhétorique, la dialectique et une partie de la logique; la musique et les autres parties sont perdues. On y trouve aussi un traité séparé *De musica*.

ALDAY (. . . .), nom d'une famille de musiciens, qui a eu de la réputation en France. Alday, le père, né à Perpignan, en 1737, fut d'abord secrétaire d'un grand seigneur, qui le mena en Italie. Là il apprit à jouer de la mandoline. Ayant acquis un certain degré de force sur cet instrument, il vint se fixer à Paris, où il en donna des leçons. Il eut deux fils qui naquirent, l'un en 1763, l'autre, l'année suivante. Tous deux furent violinistes. Le premier, connu sous le nom d'*Alday l'aîné*, se fit entendre avec quelque succès au concert spirituel, en 1787. Vers le même temps il publia sa première *symphonie concertante*, en *ut*, pour deux violons et alto, Paris, Sieber. Cet ouvrage fut suivi d'une autre *symphonie concertante*, pour deux violons, qui fut exécutée par Alday et par son frère au concert spirituel. Celle-ci a été gravée à Amsterdam, chez Hummel. Alday s'est fixé à Lyon vers 1795, et s'y est fait marchand de musique. Il a publié depuis cette époque un œuvre de quatuors pour deux violons, alto et basse (Paris, Pleyel), et

des airs variées avec accompagnement de basse.

Le frère de cet artiste, connu sous le nom d'*Alday le jeune*, fut un violiniste beaucoup plus habile que l'aîné. Il passe pour avoir reçu de leçons de Viotti, dont il avait adopté la manière. Il se fit entendre avec succès au concert spirituel jusqu'en 1791, époque où il passa en Angleterre. En 1806, Alday a été nommé directeur de musique à Édimbourg. On ignore s'il vit encore. Ses concertos de violon ont eu un succès de vogue dans la nouveauté; mais ils sont maintenant oubliés. Ceux qu'il a publiés sont : 1° Premier concerto, en *re*, Paris, Imbault; 2° Deuxième *idem*, en *si* bémol, et troisième *idem*, en *la*, Paris, Sieber; 3° Quatrième *idem*, en *re*, Paris, Imbault. On connaît aussi de ce violoniste : deux œuvres de *Duos pour deux violons*, Paris, Decombe, des *Mélanges pour deux violons*, Paris, Leduc, des *Airs variés pour violon et alto*, Paris, Imbault, et des *Trios pour deux violons et basse*, Londres, Lavenu.

ALDERINUS (COSME), compositeur suisse qui florissait vers le milieu du 16me siècle, a publié : *LVII hymni sacri quatuor, quinque et sex voc.*, Berne, 1553, in-4°.

ALDERWELT (L. A. VAN), pianiste hollandais, né à Rotterdam vers 1780, a publié pour son instrument : 1° Sonate, Rotterdam, Plattner; 2° Pot-pourri sur des thèmes connus, *ibid.*; 3° Variations sur l'air hollandais : *Daar ging een Pater*, Amsterdam, Steup.

ALDHELM, fils de Keutred, et neveu d'Inas, roi des Saxons occidentaux, fut élevé dans le monastère de Saint-Augustin de Canterbury, devint abbé de Malmesbury, et ensuite évêque de Sherburn, aujourd'hui Salisbury. Il mourut le 20 mai 709.

Il avait composé des chansons, *Cantiones Saxonicæ*, qu'il était dans l'usage de chanter lui-même au peuple pour lui faire goûter la morale qu'elles contenaient. Gerbert (*De cantu et musicâ sacrâ*, t. 1, p. 202) nous a conservé un échantillon de ses compositions, qu'il a tiré d'un manuscrit du 9me siècle.

Guillaume de Malmesbury a écrit la vie d'Aldhelm; elle se trouve dans les *Acta S. O. Benedict.*

ALDOVRANDINI (JOSEPH-ANTOINE-VINCENT), académicien philharmonique et maître de chapelle honoraire du duc de Mantoue, naquit à Bologne vers 1665. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Dafni*, à Bologne, en 1696; 2° *Gl' inganni amorosi scoperti in villa*, à Bologne, en 1696; 3° *Amor torna in cinque al cinquanta, ovvero Nozz' dlà Flippa, e d' Bedette*, opéra comique dans le patois Bolonais, en 1699; 4° *Le duc Auguste*, à Bologne, en 1700; 5° *Pirro*, à Venise, en 1704; 6° *La fortezza al cimento*, à Venise, 1699; 7° *Cesare in Alessandria*, Naples, 1700; 8° *Semiramide*, 1701; 9° *I tre Rivali al soglio*, à Venise, en 1711. On connaît aussi quelques œuvres de musique sacrée et instrumentale de sa composition : le premier, sous le titre *Armonica sacra*, contient dix motets à deux et trois voix, avec violons, Bologne, 1701, in-fol.; le deuxième, *Cantate a voce sola*, Bologne, 1701, in-4° oblong; le troisième, intitulé *Concerti sacri*, Bologne, 1703, in-fol., consiste en dix motets à voix seule avec deux violons; son œuvre 5e, composé de sonates à trois parties, a été gravé à Amsterdam, sans date. Enfin, Aldovrandini s'est rendu recommandable par l'oratorio de *S. Sigismondo*, dont la poésie a été publiée sous ce titre : *S. Sigismondo, re di Borgogna, oratorio consecrato all' Eminentiss. e Reverend. Principe il sig. card. Ferd. d'Adda, dignissimo legato di Bologna, fatto rappresentare da' signori nottari nel foro civile di Bologna nella loro sala magnificamente apparata, in occasione della generale processione del santissimo sacramento della parrochiale di S. G. Battista de RR. Monaci Celestini, poesia del sig. Gio. Battista Monti, notaro collegiato, musica del*

sig. Giuseppe Aldovrandini, maestro di cappella di onore del serenissimo Duca di Mantova, il dì primo di giugno 1704.

ALDRICH (HENRY), doyen de l'église du Christ à Oxford, naquit à Westmeinster en 1647. Il fit ses premières études dans cette ville, sous le docteur Richard Busby; en 1662 il fut admis au collége d'Oxford, où il prit les degrés de maître-ès-arts, le 3 avril 1669. Il entra ensuite dans les ordres et devint professeur au collége d'Oxford, chanoine de l'église du Christ, et enfin docteur en théologie. Il mourut le 14 décembre 1710. Au milieu de tous ses travaux, il cultiva la musique avec succès. Il avait rassemblé une nombreuse collection des œuvres des plus célèbres compositeurs, tels que Palestrina, Carissimi, Vittoria, etc., sur lesquelles il arrangea les paroles anglaises des psaumes et de beaucoup d'antiennes.

Il avait formé le projet d'écrire plusieurs traités sur la musique, et avait jeté ses idées dans plusieurs dissertations renfermées en deux recueils manuscrits, qui ont été déposés dans la bibliothèque du collége du Christ à Oxford. En voici les titres d'après Burney : 1° *Theory of organ-building, in which are given the measures and proportions of its several parts and pipes* (Théorie de la construction de l'orgue, etc.); 2° *Principles of ancient greek music* (Principes de l'ancienne musique grecque); 3° *Memorandums made in reading ancient authors, relative to several parts of music and its effects* (Extraits des anciens auteurs, relatifs aux diverses parties de la musique et de ses effets); 4° *Uses to which music was applied by the ancients* (Usages auxquels la musique fut employée par les anciens); 5° *Epithalamium;* 6° *Excerpta from Père Menestrier; proportions of instruments; exotic music* (Extraits du Père Menestrier; proportions des instrumens; musique exotique); 7° *Argument of ancient and modern performance in music* (Comparaison de l'exécution musicale ancienne et moderne); 8° *Theory of modern musical instruments* (Théorie des instrumens de musique modernes); 9°, 10° et 11°, *dito;* 12° *Miscellaneous papers concerning different points in the theory and practice of music* (Papiers divers concernant différens points de la théorie et de la pratique de la musique); 13° *On the construction of the organ* (Sur la construction de l'orgue); 14° *Fragment of a treatise on counterpoint* (Fragmens d'un traité de contrepoint).

Le docteur Aldrich a composé plusieurs offices pour l'église, et un grand nombre d'antiennes qui sont restées en manuscrit, et dont l'académie de musique ancienne, de Londres, possède une grande partie. Dans le *Pleasant musical companion*, imprimé en 1726, on trouve deux morceaux de sa composition, l'un : *Hark the bonny Christ-Church Bells;* l'autre intitulé : *A Smoking Catch*, pour être chanté par quatre hommes fumant leur pipe, d'une exécution difficile, et d'un effet piquant.

ALDRIGHETTI (ANTOINE-LOUIS), fils d'Aldrighetto Aldrighetti, médecin et philosophe, naquit à Padoue le 22 oct. 1600. Il fut professeur de droit à l'université de Padoue, et mourut le 24 août 1668. Parmi ses ouvrages, on trouve : *Ragguali di Parnasso tra la musica e la poesia*, Padoue, 1620, in-4°.

ALEMBERT (JEAN-LE-ROND D'), philosophe et géomètre célèbre, naquit à Paris le 16 novembre 1717, et fut exposé sur les marches de l'église de Saint-Jean-le-Rond, dont on lui donna le nom. On sait maintenant qu'il devait le jour à madame de Tencin, célèbre par son esprit et sa beauté, et à Destouches, commissaire provincial d'artillerie. Son père, voulant réparer l'abandon où il le laissait, lui assura 1200 livres de rentes peu de jours après sa naissance. Les études dans lesquelles on le dirigea avaient pour but de lui faire embrasser une profession honorable, telle que celle d'avocat, ou de médecin; il les essaya

toutes deux; mais son génie le destinait aux mathématiques, qu'il apprit seul, et auxquelles il doit sa gloire la plus solide. Ses travaux, qui lui valurent l'entrée des Académies des sciences de Paris et de Berlin, de l'Académie française, et de presque toutes les sociétés savantes de l'Europe, n'étant pas de l'objet de cet ouvrage, nous allons le considérer seulement sous le rapport de l'influence qu'il eut sur la musique en France.

« Rameau, » dit M. Choron, « avait « publié en 1722 son traité d'harmonie, « qui ne fit pas d'abord beaucoup de bruit, « parce qu'il était lu de peu de personnes. « D'Alembert, géomètre profond, à qui « l'on devait la solution du problême des « cordes vibrantes, entreprit de mettre les « idées de Rameau à la portée des lecteurs « ordinaires. En 1752, il publia les élé- « mens de musique théorique et pratique, « et donna l'apparence de l'ordre et de la « clarté à un système essentiellement vi- « cieux. Ce système, qui a retardé les pro- « grès de la musique en France, y est « aujourd'hui rejeté par les bons théori- « ciens. » Cet ouvrage a eu quatre éditions; la première a paru sous ce titre : *Élémens de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés*, Paris, 1752, in-8°. On en trouve l'analyse dans le Mercure de mai 1752. La seconde édition, augmentée de quelques éclaircissemens, fut publiée à Paris en 1762, 1 vol. in-8. La quatrième est de Lyon, 1779, 1 vol. in-8. Marpourg en a donné une traduction allemande sous ce titre : *Systematiche Einleitung in die musikalische Setzkunst, nach den Lehrsætzen des herrn Rameau, aus dem Fransæsischen übersetzt, und mit anmerkungen vermehret von F. W. Marpurg*, Leipsick, 1757, in-4°.

On a aussi de d'Alembert : 1° *Recherches sur la courbe que forme une corde tendue mise en vibration*, dans les mémoires de l'académie de Berlin, ann. 1747 et 1750; 2° *Recherches sur les vibrations des cordes sonores avec un supplément sur les cordes vibrantes*, dans ses opuscules mathématiques (Paris, 1761 et années suivantes), tom. 1 et 4; 3° *Sur la vitesse du son*, avec trois supplémens, *ibid.*, tom. 5. Dans ses *Mélanges de littérature et de philosophie*, 5 vol. in-12, Amsterdam, 1767, 1770 et 1773, on trouve un *Traité sur la liberté de la musique*. Cet opuscule a été réimprimé dans les *Œuvres philosophiques, historiques et littéraires* de d'Alembert, Paris, Bastien, 1805, 18 vol. in-8°, et Paris, Bossange frères, 5 vol. in-8°. D'Alembert a fait insérer dans le Mercure du mois de mars 1762, une *Lettre à M. Rameau, pour prouver que le corps sonore ne nous donne et ne peut nous donner par lui-même aucune idée des proportions*. Cet opuscule est rempli d'une bonne et saine critique sur l'objet en question.

ALEOTTI (RAFFAELLA-ARGENTA), religieuse augustine, née dans le duché de Ferrare. M. Guarini (*Istoria delle chiese di Ferrara*, p. 376) et F. Borsetti (hist. gymn., Ferrare, p. 11, lib. 5, p. 464), disent qu'elle a fait imprimer des motets et des madrigaux dont ils n'indiquent ni la date, ni le lieu. Il est vraisemblable qu'elle était de la famille de Jean-Baptiste Aleotti, célèbre architecte et ingénieur, et que le nom d'*Argenta*, joint au sien, est celui d'un bourg du duché de Ferrare, d'où cette famille était originaire.

ALEOTTI (VICTOIRE), seconde fille du célèbre architecte Jean-Baptiste Aleotti, naquit vers 1570. Dès l'âge de cinq ans, elle montra de grandes dispositions pour la musique. Elle assistait aux leçons qui étaient données à sa sœur par Alexandre Milleville, et son talent naturel se développa si bien dans cette audition, qu'à l'âge de six ans elle jouait déjà fort bien d'une espèce de clavecin qu'on appelait alors *Arpicordo*. Convaincus de la bonté de son organisation musicale, ses parens la confièrent aux soins d'Hercule Pasquino, qui lui fit faire de rapides progrès dans le

chant et dans le contrepoint. Au bout de deux ans, Pasquino conseilla de l'envoyer au couvent de Vitti, renommé pour les études musicales; elle y entra en effet, et prit tant de goût à la vie monastique qu'elle voulut terminer ses jours dans ce couvent. Son père a fait imprimer un recueil de vingt-une pièces qu'elle avait composées sur des vers de Guarini, sous le titre de *Ghirlanda di madrigali a quattro voci*, Venise, 1593, in-4°.

ALESSANDRI (JANVIER D'), maître de chapelle, né à Naples en 1717, est connu par la musique de plusieurs opéras, parmi lesquels on cite *Ottone*, qui fut joué à Venise en 1740.

— ALESSANDRI (FELICE), né à Rome en 1742, fut élevé dans les conservatoires de Naples. Il était fort jeune lorsqu'il se rendit à Turin, où il fut attaché pendant deux ans comme claveciniste et compositeur. Il vint ensuite à Paris, et y demeura quatre ans. Dans cet intervalle, il donna au concert spirituel quelques morceaux qui furent applaudis. De retour en Italie en 1767, il y écrivit l'opéra d'*Ezio* pour Vérone, ensuite *Il Matrimonio per concorso*, dans la même année, à Vienne; et au commencement de 1768, *l'Argentino*. Peu de temps après, ayant épousé une cantatrice nommée Guadagni, il partit avec elle pour Londres, où il donna, en 1769, *La Moglie fedele*, et *Il Re alla caccia*. En 1773, il fut appelé à Dresde pour y composer *l'Amore soldato*. Il alla ensuite à Pavie, où il écrivit *Creso*, en 1774. Rappelé à Londres, il y composa pendant l'année 1775 *La Sposa persiana*, *La Novità*, et, en société avec Sacchini, *La Contadina in corte*. De retour en Italie, il donna successivement *Calliroe*, à Milan, en 1778; *Venere in Cipro*, dans la même ville, au carnaval de 1779; *Attalo*, à Florence, en 1780; *Il vecchio geloso*, à Milan, en 1781; *Demofoonte*, à Padoue, en 1783; *Il marito geloso*, à Livourne, en 1784; *Artaserse*, à Naples, en 1784; *I Puntigli gelosi*, à Palerme, en 1784; *I due fratelli*, à Cassel, en 1785; *La finta principessa*, à Ferrare, en 1786. Immédiatement après avoir écrit cet ouvrage, Alessandri partit pour la Russie dans l'espoir d'être engagé comme compositeur de la cour; mais il ne réussit point dans son dessein, et il fut obligé de donner à Pétersbourg des leçons de chant pour vivre. Il retourna en Italie vers la fin de 1788 et composa pour le théâtre de Vienne *Pappa Mosca*. L'année suivante il alla à Berlin, et eut le bonheur d'être nommé par le roi de Prusse second maître de chapelle, aux appointemens de 3,000 thalers. Le succès éclatant qu'obtint son opéra *Il ritorno d'Ulisse*, en 1790, au grand théâtre de Berlin, sembla justifier cette faveur. La pièce qu'il fit représenter ensuite à Potsdam fut l'opéra bouffe intitulé : *La Compagnia d'opera in Nanchino*, dont le sujet était une satire amère du personnel du théâtre royal en 1788, et des cabales qui s'y tramaient. Cet ouvrage lui fit beaucoup d'ennemis, qui se vengèrent en faisant siffler son *Dario*, qui fut représenté au grand théâtre de Berlin en 1791. Ils ne s'en tinrent point là. La critique berlinoise attaqua d'abord avec violence *Filistri*, auteur de libretti, et déchira ensuite la musique d'Alessandri. On fit ressortir la faiblesse d'invention de cette musique, la monotonie des récitatifs, la manière lâche et incorrecte qu'on remarque dans les chœurs, etc. Quant à ce qui se trouvait de bon dans ces opéras, on prétendit qu'Alessandri l'avait pillé dans les ouvrages des autres compositeurs. Ces attaques réitérées produisirent leur effet dans l'été de 1792; le roi retira au compositeur le poème d'*Alboin*, qui lui avait été confié pour en faire la musique, et lui donna son congé sans égard pour l'engagement qu'il avait contracté. Accablé de chagrin par sa disgrâce, Alessandri quitta Berlin dans le même temps; on ignore ce qu'il est devenu depuis lors.

ALESSANDRO ROMANO, surnommé *della Viola*, à cause de son habileté sur

cet instrument, fut reçu comme chanteur à la chapelle du Pape en 1560. Il s'est fait connaître par des motets et des chansons à plusieurs voix, et a écrit aussi pour divers instrumens et particulièrement pour la viole. Plusieurs de ses compositions se trouvent dans la bibliothèque royale de Munich.

ALESSANDRO (LOUIS), compositeur de musique sacrée, né à Sienne en 1736. En 1786 il fut nommé maître de chapelle à la cathédrale de Sienne, où il mourut le 29 janvier 1794. Il a écrit beaucoup de messes, de vêpres et de motets qui sont estimés en Italie.

ALESSI (JEAN), maître de chapelle de la cathédrale de Pise. On trouve à la Bibliothèque du Roi, à Paris, sept motets manuscrits, à quatre, cinq et six voix, sous le nom de cet auteur.

ALEXANDER SYMPHONIARCHA, contrapuntiste qui vivait au commencement du 17me siècle, a fait imprimer : *Mottectorum, quinque et duodecim vocum, lib. III.* Francfort-sur-le-Mein, 1606, in-4°. Son nom véritable n'est pas connu.

ALEXANDER ou ALEXANDRE (JOSEPH), violoncelliste à Duisbourg en 1800, a publié pour son instrument : 1° Dix variat. pour le violoncelle avec acc. d'un violon sur l'air *O mein lieber*, etc.; 2° Ariette avec sept variat. pour violoncelle et violon, et six variat. pour violoncelle et violon sur l'air allemand *Mich fliehen meine Freuden;* 3° *Anweisung für das violoncell* (Instruction pour le violoncelle), Leipsick, 1801, gr. in-4°. M. Lichtenthal cite un ouvrage sous le nom de Joseph-Alexandre, et sous ce titre : *Anleitung zum violoncell spielen,* Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1802, in fol. J'ignore si c'est une autre édition du même ouvrage, ou s'il y a seulement erreur de titre et de date. 4° Air avec trente-six variations progressives pour l'étude du violoncelle avec le doigté et différentes clefs, accomp. d'un violon et d'une basse, Leipsick, 1802; 5° Pot-pourri pour violoncelle avec accompagnement de violon. *Ibid.*

ALEXANDRE, musicien grec, né à Cythère, passa presque toute sa vie à Éphèse. Ce fut lui qui compléta le nombre des cordes du psaltérion. Vers la fin de sa vie, il consacra son instrument dans le temple de Diane (Voy. *Athénée*, l. 4, ch. 24).

ALEXANDRE (CHARLES-GUILLAUME), professeur de violon à Paris, vers le milieu du 18me siècle, a donné à la Comédie italienne les opéras comiques suivans : 1° Georget et Georgette, en 1764; 2° *Le petit-maître en province*, en 1765; 3° *L'esprit du jour*, en 1765. On connaît aussi de lui plusieurs œuvres de musique instrumentale, parmi lesquels on remarque six *duetti* pour deux violons, œuvre 8. Paris, 1775. En 1755, il fit recevoir à l'opéra *le Triomphe de l'amour conjugal*, ballet-opéra, et en 1756, *la Conquête du Mogol*, dont il avait composé la musique; mais ces ouvrages n'ont jamais été représentés.

ALFARABI. *Voy.* FARABI.

ALFORD (JEAN), musicien anglais, vivait à Londres vers le milieu du 16me siècle. Il donna une traduction du traité de musique d'Adrien Le Roy, sous ce titre : *A Briefe and Easye Instruction to learne the tableture, to conducte and dispose the hande unto the lute. Englished by J. A. with a cut of the lute.* London, 1568, in-4°. Quelques années après, il parut une autre traduction anglaise du même ouvrage (Voy. *Ke* (F.).

ALFRED, surnommé *le Philosophe*, savant Anglais, jouit d'une grande réputation dans le 13me siècle, en France, en Italie et en Angleterre. Il séjourna longtemps à Rome, et retourna dans sa patrie en 1268, à la suite du légat du Pape. Il y mourut peu de temps après. Parmi ses ouvrages, il s'en trouve un *de musica*, qui est resté manuscrit.

ALGAROTTI (FRANÇOIS), né à Venise le 11 décembre 1712, fit ses études sous les célèbres professeurs Eustache Manfredi et François Zanotti, qui lui firent faire de grands progrès dans les mathématiques, la géométrie, l'astronomie, la philosophie et

la physique; il s'attacha aussi à l'étude des langues grecque et latine; enfin il réunit les qualités de savant, de littérateur et de philosophe. Il fut lié d'amitié avec Voltaire, Frédéric-le-Grand, et tous les hommes célèbres de son temps. Frédéric lui conféra le titre de comte du royaume de Prusse pour lui, son frère et leurs descendans, le fit son chambellan, et chevalier de l'ordre du Mérite. Il mourut de phthisie à Pise, le 3 mars 1764, à l'âge de 52 ans.

Parmi ses ouvrages, qui sont nombreux, on trouve *Saggio sopra l'Opera in musica*. Livourne, 1763, in-8°, 157 pag. Cet ouvrage a été réimprimé dans l'édition de ses œuvres publiée à Livourne en 1763, 4 vol. in-8°; dans celle de Berlin, 1772, 8 vol. in-8°, et dans le 3e volume de celle de Venise, 1791—1794, 17 vol. in-8°. Chastellux l'a traduit en français sous ce titre : *Essai sur l'Opéra*. Paris, 1773, in-8°; et Raspe en a donné une traduction allemande dans les *Wæchentlichen Nachrichten die musik Betreffend* de Hiller, année 3e, p. 387, et dans l'appendice de cette année, p. 1—22.

ALGERMANN (FRANÇOIS), musicien et poète allemand, vivait vers la fin du 16e siècle. On connaît de lui deux ouvrages intitulés 1° *Ephemerides hymnorum ecclesiasticorum, oder geistliche kirchengesænge*; 2° *Himmliche canteren* (Chants célestes); ils ont été publiés à Hambourg.

ALGISI ou ALGHISI (FRANÇOIS), compositeur et organiste de la cathédrale de Brescia, naquit en cette ville en 1666. Vers la fin du 17e siècle, il séjourna pendant quelques années à Venise, où il fit représenter en 1690 deux opéras intitulés : 1° *L'Amor di Curzio per la patria*, 2° *Il Trionfo della continenza*. Le dernier eut tant de vogue qu'on le reprit l'année suivante au théâtre de Venise, distinction fort rare en Italie. La manière singulière dont Alghisi vécut dans les dernières années de sa vie, lui acquirent à Brescia le nom de saint. Il ne se nourrissait que d'herbes qu'il assaisonnait de sel : il est mort dans sa ville natale, le 29 mars 1733.

ALIANI (FRANÇOIS), habile violoncelliste, né à Plaisance. Son père, qui était premier violon en cette ville, lui donna de bonne heure des leçons de musique et de violon; mais reconnaissant ensuite que son fils avait de grandes dispositions pour le violoncelle, il le conduisit à Parme, où il le mit sous la direction de Gius. Rovelli, de Bergame, alors premier violoncelliste au service du duc Ferdinand. Après cinq années passées à cette école, il fut considéré lui-même comme un des plus habiles professeurs sur son instrument, et revint alors dans sa patrie, où il occupa la place de premier violoncelle au théâtre et à l'église. Il y termina ses jours au mois de mai 1812.

ALIANI (LOUIS), fils du précédent, premier violon et directeur de l'orchestre de la ville et du théâtre de Vicence, est né à Plaisance en 1789.

Quoiqu'il n'ait étudié le violon que sous la direction de son père, ses dispositions naturelles lui firent faire des progrès si rapides, qu'à l'âge de 18 ans il étonnait déjà les professeurs de Milan; à 20 ans il excita l'admiration du public dans les concerts qu'il donna à Venise et à Vienne; il obtint alors dans cette dernière ville l'emploi ci-dessus énoncé.

ALIFAX (ANDRÉ). On trouve sous le nom de cet auteur, à la Bibliothèque du Roi, à Paris, un *Nisi Dominus* à quatre voix, en partition originale. Il y a eu un musicien anglais de ce nom qui vivait à la fin du 17me siècle.

ALINOVI (JOSEPH), compositeur, né à Parme, le 27 septembre 1790. Après avoir étudié les belles-lettres, il s'appliqua avec enthousiasme à l'étude de la musique sous la direction de Franc. Fortunati, son compatriote. Il a composé beaucoup de musique instrumentale et vocale, sacrée et profane, qu'on trouve en manuscrit dans presque tous les magasins d'Italie. Il s'est fixé dans sa patrie, où il se livre à l'enseignement du chant et du piano.

ALIPRANDI (BERNARD), né en Toscane, au commencement du 18me siècle, fut d'abord compositeur de la chambre et directeur des concerts de la cour de Bavière. Il devint ensuite maître de chapelle de la même cour, pour laquelle il composa les opéras suivans : *Mithridate*, en 1738; *Iphigénie*, en allemand, en 1739; *Semiramis*, en 1740. — ALIPRANDI (Bernard), fils du précédent, fut un habile violoncelliste au service de la cour électorale de Munich, où il se trouvait encore en 1786. Depuis 1782, il avait publié quelques morceaux pour son instrument, et non pour *la viola da gamba*, comme on le dit dans le Dictionnaire des Musiciens, d'après la première édition du Lexikon de M. E.-L. Gerber.

ALIQUOT (JEHAN), dit *Roquier*, musicien au service de Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, depuis 1462 jusqu'en 1469. Il mourut dans le cours de cette dernière année. Ses appointemens étaient de 72 livres tournois (432 fr. 64 c. suivant la valeur de la livre tournois à cette époque).

ALKAN (CHARLES-VALENTIN), né à Paris, au mois de décembre 1813, montra dès ses premières années les dispositions les plus remarquables pour la musique. Admis comme élève au conservatoire de Paris, il y obtint le premier prix de solfège à l'âge de 7 ans et demi. Dans le même temps il exécuta en public un air varié de Rode sur le violon; mais dans la suite il abandonna cet instrument. Ses progrès dans l'étude du piano, sous la direction de M. Zimmerman, ne furent pas moins rapides, car il était à peine âgé de 10 ans lorsque le premier prix de cet instrument lui fut décerné dans un concours public. Devenu élève de M. Dourlen pour l'harmonie, il porta dans l'étude de cette science l'heureuse organisation dont la nature l'avait doué, et pour la troisième fois il fut vainqueur de ses rivaux dans l'école qui avait été le théâtre de ses autres succès; le premier prix lui fut accordé en 1826. M. Zimmerman, qui avait fait son éducation de pianiste, lui donna ensuite des leçons de contrepoint et de fugue, et ce fut comme élève de ce professeur qu'il parut en 1831 au concours du grand prix de l'Institut et qu'il y obtint une mention honorable. Depuis lors ce jeune artiste s'est livré à la composition pour son instrument et à l'enseignement du piano. Il s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts, notamment à l'un de ceux du conservatoire, où il a exécuté un concerto de sa composition dans la saison de 1831.

M. Alkan a publié jusqu'à ce jour (1834) les productions dont les titres suivent : 1° *Les Omnibus*, variations pour le piano dédiées aux *dames blanches*, Paris, Schlesinger; 2° Variations sur le thème de *l'Orage*, de Steibelt; 3° Concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre. M. Alkan, ayant fait un voyage à Londres en 1833, y a fait graver quelques nouveaux ouvrages de sa composition pour son instrument.

ALLACCI (LÉON), en latin *Allatius*, naquit en 1586, dans l'île de Chio, de parens grecs schismatiques. Dès l'âge de 9 ans il fut amené en Calabre pour y commencer ses études, qu'il alla finir à Rome. Ce fut un des plus savans littérateurs du 17e siècle. Le pape Grégoire XV l'employa en diverses circonstances. En 1661, il fut nommé bibliothécaire du Vatican. Il mourut au mois de janvier 1669, âgé de 83 ans. Peu d'hommes ont écrit autant que lui : cependant on assure qu'il se servit de la même plume pendant quarante ans, et que l'ayant perdue, il fut près d'en pleurer de chagrin. Il a donné un catologue de tous les drames italiens représentés depuis la renaissance de la poésie dramatique jusqu'en 1666, y compris les opéras : le titre de cet ouvrage est *Drammaturgia divisa in sette indici*, Rome, 1666, in-12 : une nouvelle édition de ce catalogue fut publiée à Venise en 1735, avec des corrections, des augmentations et la continuation jusqu'en 1755, sous le titre de *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all' anno*

1735. Paul Freher cite aussi un ouvrage d'Allacci (*Theat. Viror, erudit.*, p. 1537) sous le titre : *De Melodis Græcorum*, mais il ne dit pas s'il a été imprimé.

ALLATIUS (LEO). *Voyez* ALLACCI.

ALLEGRANTE (MADELEINE), cantatrice italienne, élève de Holzbauer, maître de chapelle à Manheim, parut pour la première fois sur le théâtre à Venise en 1771, et après avoir chanté sur plusieurs autres théâtres d'Italie, se rendit en Allemagne en 1774. Elle continua à chanter à Manheim et à Ratisbonne jusqu'en 1779. Alors elle retourna à Venise, et après s'y être fait entendre sur le théâtre de Saint-Samuel pendant le carnaval, elle alla en Angleterre en 1781. Deux ans après, elle se rendit à Dresde, où l'électeur l'engagea moyennant mille ducats d'appointemens. On ignore l'époque précise de son deuxième voyage à Londres, mais on sait qu'elle y chanta dans les oratoires en 1799. Sa voix était douce et pure, mais manquait de force.

ALLEGRI (GRÉGOIRE), prêtre et compositeur de la famille du Corrège, naquit à Rome vers 1580. Il fut élève de Jean Marie Nanini, avec Antoine Cifra et Pierre-François Valentini. Un bénéfice lui ayant été accordé dans la cathédrale de Fermo, il fut d'abord attaché à cette église comme chanteur et compositeur. Ce fut pendant ce temps qu'il publia ses concerts à deux, trois, et quatre voix, et ses motets à deux, trois, quatre, cinq, et six voix. La réputation que lui firent ces ouvrages lui procura l'honneur d'être appelé par le pape Urbain VIII, qui le fit entrer dans le collége des chapelains chanteurs de la chapelle pontificale, le 6 décembre 1629. Il y resta jusqu'à sa mort, qui arriva le 18 février 1652, et fut inhumé à Sainte-Marie *in Vallicella*, dans le caveau du collége des chanteurs de la chapelle du Vatican. André Adami (*Osservaz. per ben regol.*, etc., pag. 199) dit qu'Allegri était d'une bonté rare, fort charitable, et qu'il visitait chaque jour les prisonniers pour leur distribuer tous les secours dont il pouvait disposer.

Les ouvrages imprimés d'Allegri sont : 1° *Il primo libro di concerti a due, tre e quattro voci;* Rome, Soldi, 1618; 2° *Il secondo libro di concerti a due, tre e quattro voci;* Rome, Soldi, 1619; 3° *Gregorii Allegri Romani Firmanæ ecclesiæ beneficiati Motecta duarum, trium, quatuor, quinque, sex vocum, liber primus;* Rome, Soldi, 1620. 4° *Motecta duarum, trium, quatuor, quinque, sex vocum, liber secundus;* Rome, Soldi, 1621. Quelques motets d'Allegri ont été aussi insérés par Fabio Costantini dans le recueil qui a pour titre : *Scelta di motetti di diversi eccellentissimi autori a due, tre, quattro e cinque voci;* Rome, 1618. Un grand nombre de compositions inédites de ce musicien célèbre se trouvent à Rome dans les archives de Sainte-Marie *in Vallicella*, et dans le collége des chapelains chanteurs de la chapelle pontificale. M. l'abbé Baini cite particulièrement un motet et une messe à huit voix, *Christus resurgens ex mortuis*. Enfin, deux collections précieuses, qui se trouvent dans le collége romain, et qui ont pour titre : *Varia musica sacra ex bibliotheca Altaempsiana, jussu D. J. Angeli ducis ab Altaemps collecta*, renferment plusieurs compositions d'Allegri, notamment des concerts pour plusieurs instrumens, ouvrages fort remarquables dont Kircher a tiré un morceau qu'il a publié dans sa *Musurgia* (t. 1, p. 487).

Mais c'est surtout au *Miserere* à deux chœurs, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, qui se chante à la chapelle Sixtine, à Rome, dans la semaine sainte, qu'Allegri doit la réputation dont il jouit. Ce *Miserere* est un de ces morceaux dont on ne comprend pas l'effet à la lecture, à cause de la grande simplicité qui y règne; mais il existe dans la chapelle pontificale une tradition d'exécution excellente, qui en fait ressortir le mérite, et qui lui donne une teinte religieuse et expressive dont on ne

peut se faire d'idée sans l'avoir entendu. La réputation dont jouissait ce morceau l'avait en quelque sorte fait considérer comme sacré : il était défendu d'en prendre ou d'en donner copie sous peine d'excommunication ; cependant les foudres de l'église n'ont point effrayé les curieux. Mozart l'a écrit pendant qu'on le chantait ; le docteur Burney en obtint une copie à Rome, et la publia à Londres, en 1771 ; M. Choron l'a inséré dans sa *collection des pièces de musique religieuse qui s'exécutent tous les ans à Rome, durant la semaine sainte*. Le même professeur à fait exécuter, en 1830, les six premières strophes et la dernière de ce *Miserere*, dans les concerts spirituels de l'institution royale de musique religieuse qu'il dirige : les amateurs qui assistaient à ces concerts ont pu se faire une idée de cette composition, qui n'avait jamais été entendue à Paris.

L'anecdote suivante prouve jusqu'à l'évidence que la perfection d'exécution qu'il y avait autrefois dans la chapelle Sixtine est indispensable pour faire valoir le *Miserere* d'Allegri.

L'empereur Léopold Ier, grand amateur de musique, en avait fait demander une copie au Pape par son ambassadeur à Rome, pour l'usage de la chapelle impériale : elle lui fut accordée. Le maître de la chapelle pontificale fut chargé de faire faire cette copie, qui fut envoyée à l'empereur. Plusieurs grands chanteurs du siècle se trouvaient alors à Vienne : on les pria de coopérer à l'exécution ; mais malgré tout leur mérite, comme ils ignoraient la tradition, le morceau ne produisit d'autre effet que celui d'un faux bourdon ordinaire. L'empereur crut que le maître de chapelle avait éludé l'ordre et envoyé un autre *Miserere ;* il s'en plaignit, et le prétendu coupable fut chassé, sans qu'on voulût entendre sa justification. Enfin ce pauvre homme obtint de plaider lui-même sa cause, et d'expliquer à Sa Sainteté que la manière de chanter ce *Miserere* dans sa chapelle ne pouvait s'exprimer par des notes, ni se transmettre autrement que par l'exemple. Le Saint Père, qui n'entendait rien à la musique, eut beaucoup de peine à comprendre comment le même morceau pouvait produire des effets si différens ; cependant il ordonna à son maître de chapelle d'écrire sa défense ; on l'envoya à Vienne, et l'empereur en fut satisfait.

Pour compléter l'histoire du *Miserere* d'Allegri, on croit devoir donner ici un extrait de la notice de l'abbé Baini sur la chronologie des *Miserere* qu'on a chantés à la chapelle Sixtine (Mémoires sur Palestrina). Cette notice contient quelques faits curieux qu'on chercherait vainement ailleurs.

Deux volumes manuscrits des archives de la chapelle, cotés 150 et 151, renferment tous les *Miserere* qui ont été chantés dans la chapelle pontificale depuis les temps les plus reculés, à l'exception du premier, qui fut chanté en faux bourdon en 1514, sous le pontificat de Léon X, et qui ne fut point jugé digne d'entrer dans le recueil.

En 1517, Constant Festa, qui venait d'être reçu chanteur de la chapelle, écrivit deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq. Ce *Miserere* est le premier qu'on trouve dans le recueil. Le deuxième est de Louis Dentice, gentilhomme napolitain, auteur de *due dialoghi della musica, uno della teorica, l'altro della pratica*, etc. Naples, 1533. Ce *Miserere* est alternativement à quatre voix et à cinq. Le troisième, dont il n'y a que deux versets à quatre voix, est de François Guerrero de Séville. Viennent ensuite deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, par Palestrina. Le cinquième *Miserere*, dont il n'y a que deux versets, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, est de Théophile Gargano, de Gallese, qui fut agrégé au collége des chanteurs de la chapelle, le 1er mai 1601. Le sixième *Miserere*, composé de deux versets, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, est de Jean

François Anerio. Felice Anerio est l'auteur du septième, qui est alternativement à quatre et à cinq voix. Cet auteur est le premier qui a écrit le dernier verset à neuf voix. Le huitième *Miserere*, fort inférieur aux précédens, est d'un auteur inconnu. Viennent ensuite les versets de Palestrina, ci-dessus mentionnés, avec l'addition du dernier verset à neuf voix, par Jean Marie Nanini. Le dixième *Miserere*, à quatre voix, avec le dernier verset à huit, est de Sante Naldini, romain agrégé au collége des chanteurs de la chapelle, le 23 novembre 1617. Le onzième, à quatre voix, avec le dernier verset à huit, est de Roger Giovanelli, agrégé à la chapelle le 7 avril 1599. Le douzième, alternativement à quatre et à cinq voix, avec le dernier verset à neuf, est celui de Grégoire Allegri. L'usage d'écrire des *Miserere* pour la chapelle Sixtine cessa dès ce moment, parce que celui d'Allegri fut trouvé si beau qu'on ne crut pas pouvoir faire mieux. Cependant il le corrigea à plusieurs reprises, et en changea plusieurs fois l'ordre des parties pour obtenir des effets meilleurs : il fut ensuite revu et perfectionné par plusieurs chanteurs et compositeurs de la chapelle, qui y ajoutèrent tout ce qu'ils crurent le plus propre à en rendre l'exécution satisfaisante. Ce morceau se chantait dans les matinées du mercredi et du vendredi saint. Le jeudi on avait l'usage de chanter tantôt le *Miserere* de Felice Anerio, tantôt celui de Sante Naldini.

Plus les beautés du *Miserere* d'Allegri étaient appréciées, plus on éprouvait d'ennui à exécuter les autres. En 1680, on obtint d'Alexandre Scarlatti qu'il en écrivît un nouveau pour le service de la chapelle; mais la composition ne justifia point tout ce qu'on attendait d'un tel maître : il fut cependant adopté par respect pour la réputation de son auteur, et exécuté le jeudi saint alternativement avec ceux de Sante Naldini et de Felice Anerio. En 1714, Thomas Bai, maître de chapelle du Vatican, écrivit un nouveau *Miserere* en deux versets, alternativement à quatre et à cinq voix, avec le dernier à huit, sur le plan de celui d'Allegri; et cette composition fut trouvée si belle que dès lors on cessa de chanter les *Miserere* de Felice Anerio et de Scarlatti, et qu'on n'exécuta plus que ceux d'Allegri et de Bai, dans les trois matinées des ténèbres, depuis 1714 jusqu'en 1767. En 1768, Joseph Tartini, célèbre violiniste, fit don à la chapelle d'un *Miserere* de sa composition, alternativement à cinq voix et à quatre, avec le dernier verset à huit; la musique était différente à chaque verset. Ce *Miserere* fut exécuté la même année; mais il ne put soutenir la comparaison avec ceux de Bai et d'Allegri, et fut rejeté pour toujours. En 1777, Pasquale Pisari, à la demande des chanteurs de la chapelle, composa un nouveau *Miserere*, avec tous les versets différens, alternativement à quatre et à cinq voix, et les deux derniers versets à neuf; il eut le même sort que celui de Tartini : en sorte que depuis 1778 jusqu'en 1820 les *Miserere* d'Allegri et de Thomas Bai furent seuls exécutés. A la demande de Pie VII, M. l'abbé Baini a écrit un nouveau *Miserere* en 1821; cette composition a été jugée digne d'être chantée alternativement avec celles des deux anciens compositeurs.

Que si l'on considère le morceau qui a fait la célébrité d'Allegri, on n'y remarquera ni traits saillans de mélodie, ni harmonie piquante et nouvelle, ni effets inconnus au temps où vivait l'auteur; mais une teinte de tristesse profonde répandue sur tout l'ouvrage, une excellente ordonnance des voix et le rhythme bien cadencé des paroles n'en font pas moins un des morceaux les plus originaux de l'époque où il parut, et celui peut-être qui, malgré son apparente simplicité, renferme le plus de difficultés pour l'exécution. Au concert, dans un salon, la plupart de ces beautés passent inaperçues, mais à l'église, et surtout au Vatican, ce n'est pas sans émotion qu'elles peuvent être entendues.

ALLEGRI (DOMINIQUE), compositeur,

né à Rome, dans la seconde moitié du 16me siècle, fut fait maître de chapelle de la basilique *Liberiana*, le 3 avril 1610, et occupa cette place jusqu'à la fin de 1629. Ce musicien fut un des premiers qui écrivirent les parties d'instrumens qui devaient accompagner le chant dans un système différent de celui des voix; son premier essai en ce genre est dans l'ouvrage qui a pour titre : *Modi quos expressit in choris*, Rome, 1617.

ALLEGRI (JEAN-BAPTISTE), compositeur et organiste à Arzignano, petite ville de l'état vénitien, située entre les rivières de *Gua* et de *Chiampo*; il a publié : douze motets à voix seule, avec deux violons et basse, œuvre 1er, Venise, 1700, in-fol.

ALLEGRI (D. PHILIPPE), né à Florence le 18 juillet 1768, actuellement maître de musique au séminaire de cette ville, et maître de chapelle de Saint-Michel. Il est élève du père L. Bracsini. Sa musique abonde en motifs élégans, ses chants sont vrais et expressifs et ses modulations heureuses. La messe de requiem, à quatre voix et à grand orchestre qu'il a composée pour les obsèques de l'archevêque Martini lui a fait beaucoup d'honneur.

ALLEN (RICHARD), écrivain anglais de la fin du 17me siècle, qui n'est connu que par un livre sur le chant des psaumes, intitulé : *Essay on singing of psalms*, etc., Londres, 1696, in-8°. Le docteur Russel ayant attaqué quelques passages de ce livre dans des *Animadversions upon Allen's essay on singing of psalms*, etc., Londres, 1696, Allen répondit avec aigreur dans un pamphlet qui avait pour titre : *A brief vindication of an essay, to prove singing of psalms*, etc., *from Dr. Russel's Animadversions, and M. Marlow's remarks*, Londres, 1696, in-12. Cette querelle se termina par une réponse adressée à Allen par un écrivain nommé Richard Claridge, sous ce titre : *An answer to Richard Allen's essay, vindication and appendix*, Londres, 1697, in-8°.

ALLEVI (JOSEPH), compositeur italien du 17me siècle, et maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance, dont il existe un ouvrage, dans la bibliothèque du roi, sous ce titre : *Terzo libro delle composizioni sacre, la Tortona, la Morella, la Toscola, e le litanie della B. V.*, Bologne, G. Monti, 1668, in-4°.

ALLISON (RICHARD), professeur de musique à Londres, du temps de la reine Élisabeth. Il fut l'un des dix auteurs qui coopérèrent à la composition de la musique des psaumes imprimés à Londres, par Thomas Este, en 1594, in-8°. Il a aussi publié séparément : *The psalmes of David in metter, the plaine-song beeing the common tune to be sung and plaid upon the lute, orpharyon, citterne, or base-viol, severally or altogetheer, the singing parts to be either tenor or treeble to the instruments, according to the nature of the voyces, or for foure voyces, with tennes short tunnes in the end, to which for the most part all the psalmes may be usually sung, for the use of such as are of mean skill, and whose leysure least serveth to practise*, Londres, in-fol., 1599.

ALLIX (. . .), mathématicien, mécanicien et musicien qui vivait à Aix en Provence, vers le milieu du 17me siècle. Il fit un squelette qui, par un mécanisme caché, jouait de la guitare. Bonnet, dans son Histoire de la Musique (p. 82), rapporte, une histoire tragique de la fin de ce savant. Il plaçait au cou de son squelette une guitare accordée à l'unisson d'une autre qu'il tenait lui-même dans ses mains, et plaçait les doigts de l'automate sur le manche; puis, par un temps calme et serein, les fenêtres et la porte étant ouvertes, il se plaçait dans un coin de la chambre, et jouait sur sa guitare des passages que le squelette répétait sur la sienne. Il y a lieu de croire que l'instrument résonnait à la manière des harpes éoliennes, et que le mécanisme qui faisait mouvoir les doigts du squelette n'était pour rien dans la pro-

duction des sons. Quoi qu'il en soit, ce concert étrange causa de la rumeur parmi la population superstitieuse de la ville d'Aix; le pauvre Allix fut accusé de magie, et le parlement fit instruire son procès. Jugé par la chambre de la Tournelle, il ne put faire comprendre que l'effet merveilleux de son automate n'était que la résolution d'un problême de mécanique. L'arrêt du parlement le condamna à être pendu et brûlé en place publique, avec le squelette, complice de ses sortiléges, et la sentence fut exécutée en 1664, à la grande satisfaction de tous les hommes dévots.

ALMEIDA (ANTOINE DE), maître de chapelle de la cathédrale de Porto, en Portugal, vers le milieu du 16me siècle, naquit dans cette ville. Un de ses ouvrages imprimés est intitulé : *La Humana carça abrazada el grand martyr S. Laurenzio.* Coïmbre, 1556, in-4°. Machado (Bibl. Lusit. 2, 1, p. 197) fait beaucoup d'éloges de ses talens.

ALMEIDA (FERNANDO DE), prêtre portugais et compositeur, né à Lisbonne, fit profession en 1636 dans le monastère de Saint-Thomas, et devint en 1656 visiteur de son ordre. Il est mort à Lisbonne le 21 mars 1660. Son maître de composition fut *Duarte Lobo*. Les principaux ouvrages de ce musicien sont : 1° *Lamentaçoens, Responsorios, e Misereres dos tres officios da quarta, quinta e sesta feira da semana santa*, en Mss., dans la bibliothèque de Saint-Thomas; 2° *Missa a doze vozes*, dans la bibliothèque du roi de Portugal.

ALMENRÆDER (CHARLES), virtuose sur le basson, né à Cologne vers la fin du 18me siècle, a perfectionné la construction de son instrument par une nouvelle disposition acoustique, et par l'addition de plusieurs clefs. Le basson de cet artiste est armé de quinze clefs, qui ont pour but de faciliter le passage de certaines notes à d'autres, et de les rendre plus justes. M. Almenræder a écrit un petit ouvrage dans lequel il a exposé ses principes; il est intitulé : *Traité sur le perfectionnement du basson, avec deux tableaux*. Mayence, Schott, 1824, in-4°. L'ouvrage est écrit en allemand et en français. M. Armenræder a publié aussi plusieurs œuvres de musique pour son instrument, parmi lesquels on remarque des thêmes variés, des duos pour deux bassons, et particulièrement : 1° Potpourri avec orchestre, œuvre 3e. Mayence, Schott fils; 2° Variations avec violon, alto et violoncelle, œuvre 4e. *Ibid;* 3° Deux duos pour deux bassons, œuvre 10e. *Ibid;* 4° *Des Hauses Letzte Stunde* (les dernières leçons du logis), avec accompagnement de piano. *Ibid.*

ALMERIGHI DI RIMENO (JOSEPH), musicien de la chambre du Landgrave de Hesse-Darmstadt, publia à Nuremberg, en 1761, *Sei sonate da camera* pour deux violons et basse, op. 1er.

ALMEYDA (CHARLES-FRANÇOIS), violiniste et compositeur au service du roi d'Espagne, né à Burgos, a écrit deux œuvres de quartettis pour deux violons, alto et basse, dont Pleyel a fait graver le deuxième à Paris, en 1793.

ALOVISI (JEAN-BAPTISTE), mineur conventuel et bachelier en théologie à Bologne, naquit vers la fin du 16me siècle. Il a publié : 1° *Motecta festorum totius anni*, à quatre voix, Milan, 1587, in-4°; 2° *Contextus musicos*, motets à deux, trois et quatre voix, Venise, 1626, in-4°; 3° *Cœlum harmonicum*, messes à quatre voix, Venise, 1628, in-4°; 4° *Celestem Parnassum*, motets, litanies et cantiques à deux, trois et quatre voix; 5° *Vellus aureum*, litanies de la Vierge à quatre, cinq, six, sept et huit voix; 6° *Corona stellarum*, motets à à quatre voix, Venise, 1637. On trouve aussi des motets d'Alovisi dans la collection d'Ambroise Profe.

ALOYSIUS (JEAN-BAPTISTE), *V.* ALOVISIUS.

ALSCHALABI (MOHAMMED), Arabe d'Espagne, auteur d'un traité de musique que Cassiri (Bibl. Arabico-Hisp. Escuriale, 2, 1, p. 527, art. MDXXX) indique sous ce titre : *Opus de licito musicorum instru-*

mentorum usu, musices censura et apologia inscriptum, eorum scilicet imprimis, quæ per ea tempora apud Arabos Hispanos obtinuere, quæque ad triginta et unum ibidem enumerat auctor diligentissimus, qui librum suum Abu Jacobo-Joseph ex almorabitharum natione, Hispanæ tunc regi, exeunte Egiræ anno 618 *dedicavit.*

ALSTED (JEAN-HENRI), né à Herborn, dans le comté de Nassau, en 1588, professa d'abord la philosophie et la théologie dans sa patrie; mais dans la suite il alla à Weissembourg en Transylvanie, où il remplit également les fonctions de professeur. Il y mourut en 1638, à l'âge de 50 ans.

Il a traité de la musique dans son livre intitulé : *Scientiarum omnium Encyclopædia,* Herborn, 1610, in-4°, réimprimé avec de grandes augmentations à Herborn, 1630, 2 vol. in-folio, et à Lyon, 1649. On trouve un *Elementale musicum* dans son *Elementale mathematicum,* Francfort, 1611, in-4°. Cet *Elementale musicum* est divisé en deux livres : 1° *De Musica simplici;* 2° *De Musica harmonica,* et remplit treize feuilles in-4°. Le 8e livre de ses *Admirandorum mathematicorum* est aussi consacré à la musique. La première édition de cet ouvrage parut à Herborn, en 1613, in-12, et la seconde à Francfort, en 1623, in-4°. *L'Elementale musicum* a été traduit en anglais par Jean Birchensha, sous ce titre : *Templum musicum, or the musical synopsis of the learned and famous Johannes-Henricus Alstedius; being a compendium of the rudiments both of the mathematical and practical part of musik : of which subject not any book is extant in the english tongue, faithfully translated out of the latin, by John Birchensha, London,* 1664.

ALT (....), secrétaire d'état à Glogau, vers la fin du 18me siècle, fut un amateur distingué comme violoniste et comme compositeur. En 1790, il a publié chez Hummel, à Berlin, trois quatuors pour flûte, violon et basse.

ALTENBURG (MICHEL), compositeur et prédicateur à Erfurt, naquit à Trœchtelborn en 1583. Nommé en 1608 pasteur à Ilversgehofen et à Marpach, près d'Erfurt, il revint en 1610 dans le lieu de sa naissance, où l'on trouve encore son portrait auprès de l'orgue; en 1621, il alla exercer le pastorat à Grossen-Sœmmerda; et enfin en 1637, il fut appelé à Erfurt en qualité de diacre, et l'année suivante il fut élevé à la dignité de pasteur de l'église de Saint-André. Il mourut dans ce lieu le 12 février 1640. On connaît de lui les compositions suivantes : 1° *Das* 53te *kapitel des Jesaïas, angehœngt : Bernhardi passio tua Domini Christi, mit acht Stimmen Componirt* (Le 53me chapitre d'Isaïe, etc., à huit voix), Erfurt, 1608, in-4°; 2° *Hochzeit motteten von sieben Stimmen* (Motets à sept voix pour les jours de noces), Erfurt, 1613; 3° *Musikalischer Schirm und schild der Bürger und Einwohner, oder der* 55 *psalm mit sechs Stimmen* (Abri musical et bouclier du bourgeois et du citadin, ou le 55me psaume à six voix), Erfurt, 1618; 4° *Kirch-und Haus-gesænge mit fünf, sechs und acht Stimmen.* 1—4 th. (Chants d'église et de chambre à cinq, six et huit voix, quatre parties), Erfurt, 1620—1621; 5° *Intraden mit sechs Stimmen, welche zufærderst auf Geigen, Lauten, Instrumenten und Orgelwerk gerichtet sind,* etc., Erfurt, 1620, in-4°; 6° *Cantiones de adventu Domini nostri Jesu, quinque, sex et octo vocibus compositæ,* Erfurt, 1621, in-4°; 7° *Musikalische Weihnachts und new Jahrs zierde, etc., zu vier-neune Stimmen,* Erfurt, 1621; in-4°; 8° *III und IV th. Musikalischer Fest-Gesænge, mit fünf, vierzehn Stimmen,* Erfurt, 1623.

ALTENBURG (JEAN-ERNEST), virtuose sur la trompette, compositeur et écrivain didactique, naquit à Weissenfels en 1734. Son père, J. Gaspar Altenburg, trompette de la musique particulière du prince de Weissenfels, fut lui-même un artiste fort distingué sur son instrument. Après avoir

assisté à la bataille de Malplaquet, il retourna en Allemagne, et fit admirer ses talens par les rois de Prusse et de Pologne, dans les cours de Gotha, de Bayreuth, d'Anspach, de Stuttgard, de Cassel, de Brunswick, de Schwerin, de Strélitz-Sonderhausen, et dans les villes de Hambourg, Nuremberg, etc. Le roi Frédéric-Auguste lui fit proposer d'entrer à son service avec 600 thalers d'appointement. Il mourut en 1761. L'exemple du père fit naître l'émulation du fils. Celui-ci ne se contenta point d'exécuter avec habileté sur son instrument, et de composer des pièces pour deux, quatre, six et huit trompettes; il écrivit encore le traité historique et pratique qu'on cite comme ce qu'il y a de meilleur sur la trompette et sur les timbales. Cet ouvrage est intitulé : *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pankenkunst; zur mehreren Aufnahme derselben Historisch, theoretish und pratisch beschrieben und mit Exempeln erläutert. Zwei Theile* (Traité historique, théorique et pratique sur la trompette héroïco-musicale et sur la timbale, etc.), Halle, chez Hendel, 1795, 123 pages in-4°. La première partie de cet ouvrage est historique; la seconde est relative à l'art de jouer de la trompette. Le livre est terminé par un concerto pour sept trompettes et timbales.

ALTMAN (D'), greffier de la chambre impériale de Breslau, au commencement du 18me siècle, a écrit un *Compendium musicum*, ou instruction abrégée sur la basse continue; mais on ignore si ce livre a été imprimé.

ALTMUTTER (MARIANNE), habile cantatrice et actrice, née à Inspruck le 19 décembre 1790. Son père étant passé à Munich, où il établit une fabrique d'étoffes de soie, elle l'y suivit, et s'y adonna à l'étude du théâtre et de la musique. Elle eut pour professeur de chant le maître de chapelle François Danzi; et lorsque celui-ci passa au service du roi de Wurtemberg, elle reçut des leçons du compositeur P. Winter. Ce fut la célèbre actrice Marianne Lang qui la dirigea dans l'art théâtral. D'heureuses dispositions développées par ces habiles maîtres, une belle voix, les avantages de la taille et de la figure lui valurent dès ses débuts de grands succès. Son premier rôle fut celui d'Elvire, dans l'opéra de don Juan de Mozart. Dès 1805, elle fut attachée comme chanteuse à la cour de Munich, où elle se trouvait encore en 1812.

ALTNIKOL (...), organiste à Naumbourg, en Saxe, élève et gendre de J. Seb. Bach, vivait encore en 1758, et jouissait de la réputation d'un des meilleurs organistes de son temps. Le catalogue de Breitkopf indique un *magnificat* et plusieurs cantates à grand orchestre de sa composition.

ALVIMARE (D'). *Voyez* DALVIMARE.

ALYPIUS, auteur grec qui a écrit sur la musique et qu'on croit avoir été un sophiste de l'école d'Alexandrie. Un passage d'Eunapius, dans la vie de Jamblique, a fait croire que l'auteur dont il s'agit était contemporain de ce dernier, et conséquemment qu'il vivait sous le règne de l'empereur Julien (Voyez Meursius *annot. ad Aristox. Nichom. Alyp.*, p. 186); mais il n'est pas prouvé que cet Alypius soit l'écrivain sur la musique. Cassiodore semble avoir cru que cet auteur vivait avant Euclide et Ptolémée, car il fait l'énumération de ces auteurs (*in Musica, circa fin.*) dans cet ordre : *Quam apud Graecos Alypius, Euclydes, Ptolomaeus, etc.* Meibomius n'a pas placé l'époque de la vie d'Alypius avant Euclide, mais il a cru qu'il était antérieur à Ptolémée (*in Lit. Lectori benev. ante Lib. I. de Mus. Aristid. Quintil.*); mais rien n'autorise cette conjecture. Tout porte à croire qu'Alypius n'a pas vécu dans une antiquité reculée, car Cassiodore est le premier écrivain qui l'ait cité. Si Alypius est le même dont Eunapius a parlé, il était si petit de taille qu'il ressemblait à un nain; mais c'était un homme de beaucoup de mérite : *Summus disserendi artifex, staturâ perpugilla instar*

pygmusi. Eunapius ajoute qu'il était né à Alexandrie, et qu'il mourut en cette ville dans un âge avancée.

Le livre d'Alypius a pour titre : Εἰσαγωγὴ μουσική, c'est-à-dire, *Introduction à la Musique*. On le trouve en manuscrit dans la plupart des grandes bibliothèques, et particulièrement dans la bibliothèque royale de Paris, où il y en a plusieurs copies. Cet ouvrage fut publié pour la première fois par J. Meursius, d'après un manuscrit de Scaliger, avec les traités de musique d'Aristoxène et de Nichomaque (V. ces noms), sous ce titre : *Aristoxenus, Nichomachus, Alypius, auctores musices antiquissimi hactenus non editi.*, Ludg. Batav. 1616, in-4°. Cette collection a été réimprimée dans les œuvres de Meursius, t. 6, p. 475. Déjà Galilée (Vincent) avait donné les tables d'Alypius (*Dialogo della Musica antica e moderna, Fiorenza*, 1581, p. 92-94) pour les modes hypodorien, hypophrygien, hypolydien, dorien, phrygien, lydien, mixolydien et hypermixolydien, dans le genre diatonique, avec une version italienne, et la traduction des signes grecs en notation moderne exprimée par des lettres. Meibomius en a donné une autre édition dans son recueil des *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam, Elsevier, 1652, 2 vol. in-4°, et y a joint une traduction latine et des notes. La version de Meibomius a été ajoutée au texte dans les œuvres de Meursius. Les manuscrits dont Meibomius s'est servi dans son édition pour la correction du texte sont celui de Scaliger qui avait servi à Meursius, deux autres de l'université d'Oxford provenant des collections Bodléienne et Barocienne, et enfin une copie d'un manuscrit de la bibliothèque Barberinne qui lui fut envoyée par Léon Allacci. Le jésuite Kircher a aussi publié les signes de la notation de la musique grecque donnés par Alypius, d'après un manuscrit du collège de son ordre, à Rome (*Musurgia*, t. I, p. 540); mais dans cette partie de son livre comme dans presque toutes les autres, il a porté beaucoup de désordre. Les signes du genre énharmonique ont été supprimés par lui, et les autres fourmillent d'erreurs et de transpositions. Le P. Martini possédait une version latine du traité de musique d'Alypius, par Hermann Cruserius : elle avait été écrite de la main d'Hercule Bottrigari. L'auteur de ce dictionnaire a fait une traduction française du même ouvrage, et l'a accompagnée de dissertations et de nombreuses notes. Cette traduction, accompagnée de la traduction des signes en notation moderne, fait partie d'un travail étendu qui n'a point encore vu le jour.

Nous n'avons pas le livre d'Alypius complet. Cet auteur a intitulé son ouvrage *Introduction à la musique*, et a divisé les parties de cet art en sept, qu'il énumère ainsi : 1° les sons; 2° les intervalles; 3° les systèmes; 4° les genres; 5° les tons; 6° les mutations; 7° la composition du chant. Or, pour que le titre répondît à l'ouvrage, il faudrait que celui-ci contînt une exposition de toutes ces parties; mais il ne nous reste que la cinquième, c'est-à-dire, le traité des tons. Bien que nous ayons à regretter les autres, celle-ci n'en est pas moins précieuse pour nous, car elle nous fait connaître le système complet des signes de la musique grecque dans tous les tons et dans les trois genres de cette musique, savoir : le genre diatonique, le chromatique et l'enharmonique. Ces signes sont différens de ceux qui nous ont été conservés par Aristide Quintillien (V. ce nom), parce que ceux-ci, comme l'a fort bien remarqué M. Perne (V. *Revue musicale*, t. 3), appartiennent à une époque antérieure à Pythagore. Meibomius qui n'a point fait cette distinction et qui a essayé de corriger ces deux auteurs l'un par l'autre, a tout brouillé et a porté beaucoup de désordre dans cette partie de l'histoire de la musique ancienne.

Burette, qui avait eu la patience de compter les signes de la notation de la musique grecque indiqués par Alypius, en faisait monter le nombre à *seize cent*

vingt, et depuis lors il était à peu près convenu qu'il fallait apprendre la signification de cette immense quantité de signes pour déchiffrer les intonations de cette musique ; mais M. Perne, dans un savant mémoire lu en 1815 à la classe des beaux-arts de l'Institut, a démontré qu'on était dans l'erreur à ce sujet, et a réduit à un nombre beaucoup moins considérable les notes qu'un chanteur, un joueur de cithare ou de flûte était tenu d'apprendre (*V.* l'article *Perne* et la *Revue musicale*, t. 3, 4, 5, 6 et suivans).

A l'égard de la valeur des signes d'Alypius exprimée dans la notation de la musique moderne, Galilée est le premier auteur qui en a donné la traduction (*Dialogo della musica antica e moderna*, p. 95), d'après la synonymie établie par Boëce (*V.* ce nom). Le même auteur ayant publié (*Loc. cit.*, p. 97) quatre morceaux de poésie grecque accompagnés de notes du mode lydien, telles qu'elles sont indiquées par Alypius [1], Hercule Bottrigari, qui a écrit un commentaire de tout l'ouvrage de Galilée sur un exemplaire de ce livre qui a passé depuis en la possession du P. Martini, traduisit un de ces morceaux, qui est un hymne à Némésis, en notation moderne d'après la synonymie de Boëce : cette traduction a été publiée par le P. Martini (*Stor. della musica*, t. 3, p. 362). C'est d'après les mêmes principes qu'Edmond Chilmead (*V.* ce nom) a donné une traduction de trois de ces morceaux en notation de la musique moderne, d'après un manuscrit d'Oxford, à la suite de l'édition grecque des Phénomènes d'Aratus (*Oxonii e theatro Scheldoniano*, 1672, in-8°). Enfin Burette (*V.* ce nom) en a publié aussi une traduction dans la même notation, d'après le manuscrit grec de la Bibliothèque royale de Paris, coté 3221 (*V.* la dissertation de Burette *sur la Mélopée de l'ancienne musique*, dans les mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres, t. 5). Quelques différences existent entre ces diverses traductions des mêmes morceaux, mais elles ne résultent que de la différence des signes de la musique grecque des divers manuscrits. Ainsi que je viens de le dire, tous les morceaux dont il s'agit ne présentent que la traduction de la notation du mode lydien ; mais M. Perne, s'appuyant aussi sur l'autorité de Boëce, a donné la valeur des signes de tous les modes dans les trois genres (*V.* la *Revue musicale*, t. 4, 5, 6 et suivans). M. F. de Drieberg, d'après d'autres principes, a présenté dans son traité de la musique pratique des Grecs (*Die praktische musik der Griechen*, Berlin, 1821, p. 76 et suiv.), un système de traduction des signes d'Alypius absolument différent de celui des auteurs cités précédemment. Ces deux systèmes présentent une question fort délicate qui ne peut être examinée ici ; je la traiterai ailleurs dans tous les développemens qu'elle exige.

AMADEI (PHILIPPE), compositeur dramatique, né à Reggio, en 1683, a donné à Rome, en 1711, *Teodosio il giovane*.

AMADORI (JOSEPH), élève de Bernacchi, a donné à Rome, en 1702, *Il Martirio di*

[1] Ces morceaux sont attribués par Fabricius (Bibl. graec., t. 2, p. 261.) et par quelques autres écrivains à Denys d'Halicarnasse, musicien et poète (*V.* ce nom), mais Burette, d'après l'autorité de Jean de Philadelphe (écrivain grec qui vécut sous le règne des empereurs Anastase, Justin, et Justinien) croit qu'ils appartiennent à un poète lyrique originaire de Crète, nommé *Mésomède* (*V.* ce nom). Quoi qu'il en soit, après Galilée, François Patricio publia les mêmes morceaux dans sa *Poetica deca istoriale* (Lib. 6. *Del cantar l'Antiche poesie*, p. 286), et ils reparurent successivement dans l'Encyclopédie de toutes les sciences (*Encyclop. Scient. omnium*, t. 2, lib. 20, c. 10, p. 629.) d'Alstedius, dans le livre de Bottrigari, intitulé *Il Melone, discorso armonico* (p. 10), dans l'*Hermatena* de Henri Van de Putte ou de Pute (première édition, Hanovre 1602, in 8°, c. 8 ; ils ne se trouvent pas dans la deuxième édition, Louvain 1615), et dans beaucoup d'autres livres plus modernes.

Il est bon de faire remarquer ici que Kircher a publié un autre monument de la poésie grecque notée qui consiste en un fragment de la première ode pythique de Pindare (*V. Musurgia*, t. 1, p. 541). Ce jésuite assure qu'il a découvert ce morceau dans un manuscrit de la bibliothèque de S. Salvatore, près du port de Messine. Peu confiant dans l'exactitude de ce polygraphe, Burette a fait de longues recherches pour découvrir ce manuscrit, mais inutilement, ce qui a fait croire qu'il pourrait bien y avoir quelque supercherie littéraire dans cette publication.

san Adriano, oratorio. Les événemens de la vie de ce compositeur ne sont point connus.

AMALAIRE, surnommé *Symphosius*, à cause de son goût pour la musique, né à Metz vers la fin du 8e siècle, fut d'abord diacre et prêtre de l'église de cette ville, ensuite directeur de l'école du palais sous Louis-le-Débonnaire, abbé d'Hornbac, chorévêque du diocèse de Lyon, puis de celui de Trèves, où il mourut en 837. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *de Ordine Antiphonarii*, de l'ordre de l'Antiphonier, inséré dans la Bibliothèque des Pères, t. 14, p. 980. Il tâche d'y concilier le rit romain avec le rit anglican. Il eut une discussion avec Agobard, archevêque de Lyon, qu'il accusa d'avoir innové dans le chant ecclésiastique. Martini, *Storia della musica*, et, d'après lui, MM. Choron et Fayolle, ont confondu cet Amalaire avec Fortunat Amalaire, qui vivait dans le même temps, et qui fut archevêque de Trèves, après avoir été moine du Madeloc.

AMANTON (CLAUDE-NICOLAS), conseiller de préfecture du département de la Côte-d'Or, membre de plusieurs académies, est né à Villers-les-Pots, près d'Auxonne, le 20 janvier 1760. Au nombre de ses travaux littéraires et philologiques se trouve une *lettre à M. Chardon de la Rochette contenant des éclaircissemens certains sur le véritable lieu de naissance du célèbre organiste L. Marchand*, etc. (Extraits du Magasin Encyclopédique, août 1812), Paris, Sajon, 1812, in-8°. M. Amanton a donné aussi dans sa jeunesse : *Apothéose de Rameau*, scènes lyriques, musique de M*** (Deval), Dijon, Gausse, 1783, in-8°.

AMATI, famille de luthiers établie à Crémone, dès la première moitié du 16e siècle, s'est rendue célèbre pour la bonne qualité des instrumens qui sont sortis de ses ateliers, pendant l'existence de plusieurs générations. Il y a lieu de croire que les anciens Amati (André et Nicolas) furent les premiers italiens qui fabriquèrent des violons, à l'imitation des luthiers français et tyroliens, dont Kerlin et Duiffoprugcar paraissent avoir été les plus habiles (*V.* ces noms).

AMATI (ANDRÉ), frère aîné de Nicolas, travaillait déjà en 1551, car il existait vers 1789, chez le baron de Bagge une viole moyenne, appelée par les Italiens *viola bastarda*, qui portait son nom et cette date. Quelques années après, André s'associa avec son frère et commença à fabriquer des violons de grand et petit patron qui, en peu de temps, procurèrent à ces artistes une réputation brillante. Leurs basses, dont on ne connaît qu'un petit nombre, et qui sont en général d'un grand patron, ne méritent que des éloges pour le beau fini du travail et la douceur de leur son. Charles IX, roi de France, grand amateur de musique, chargea les frères Amati de la confection des instrumens de sa chambre : il paraît qu'ils furent tous construits par André ; ces instrumens consistaient en vingt-quatre violons dont douze étaient de grand patron et douze plus petits, six violes et huit basses. M. Cartier, qui a vu deux de ces violons, affirme que rien ne surpasse la perfection de leur travail. Ils étaient revêtus d'un vernis à l'huile d'un ton doré avec des reflets d'un brun rougeâtre. Sur le dos de l'instrument on avait peint les armes de France, composées d'un cartel renfermant trois fleurs de lis sur un champ d'azur, entourées du collier de saint Michel et surmontées de la couronne royale fleurdelisée et supportée par deux anges. Deux colonnes entourées de liens en ruban blanc, avec la devise *justice et pitié*, étaient placées aux deux côtés des armoiries, et étaient aussi surmontées de couronnes royales que portaient des anges ; la tête de ces instrumens était décorée d'une sorte d'arabesque dorée, d'un goût fort élégant. M. Cartier et M. de Boisgelon conjecturent que les violons de grand patron étaient destinés à la musique de la chambre et que les autres servaient pour les bals des petits ap-

partemens de la cour. Au reste, il est bon de remarquer que les violons n'ont jamais servi dans la chapelle de Charles IX, car ce n'est que sous le règne de Louis XIV que les instrumens et particulièrement les violons ont été introduits dans la musique de la chapelle des rois de France. L'époque de la mort d'André Amati n'est pas connue.

AMATI (NICOLAS), frère du précédent, est particulièrement connu par ses excellentes basses de viole. Toutes portent son nom, et les dates où elles ont été faites s'étendent depuis 1568 jusqu'en 1586. J'en ai vu deux, dont l'une était de cette première année et l'autre de la seconde. Les tables étaient fort peu bombées, elles étaient vernies à l'huile. On croit que Nicolas Amati survécut à son frère André. Il ne faut pas confondre ce luthier avec un autre Nicolas, l'un de ses petits-neveux.

AMATI (ANTOINE), fils d'André, né à Crémone vers 1565, succéda à son père et fut quelque temps associé de son frère Jérôme, dont il se sépara ensuite. Antoine avait adopté les patrons d'André, mais il fabriqua un nombre plus considérable de petits violons que de grands. M. Cartier possède un de ceux-ci qui a appartenu à Henri IV, roi de France, et qui porte les noms réunis d'Antoine et de Jérôme : cet instrument est une rareté historique du plus grand prix. Son patron est de la plus grande dimension : le filet qui l'entoure est en écaille. Son vernis, à l'huile, est brillant comme de l'or. La table inférieure est décorée des armoiries de France et de Navarre, entourées des ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit que surmonte la couronne de France. De chaque côté des armoiries se trouve la lettre H émaillée d'outremer, et parsemée dans ses jambages de fleurs de lis en or. Cet H est traversé par la main de justice et le sceptre, et une couronne soutenue par une épée semble se poser dessus. Aux coins de la table d'harmonie sont aussi des fleurs de lis en or, et sur les éclisses se trouve la légende *Henri IV, par la grâce de Dieu roi de France et de Navarre*. Cet instrument porte la date de 1595.

Les petits violons d'Antoine Amati, d'une qualité de son douce et moelleuse, n'ont pu être surpassés sous ce rapport. Malheureusement ce son si pur et si doux a peu d'intensité. Antoine chercha à balancer l'exiguité du patron et le peu d'élévation des éclisses par la hauteur et l'étendue des voûtes. Les épaisseurs de la table sont considérables au centre, et vont en diminuant progressivement jusqu'aux extrémités dans toute l'étendue de la circonférence. La chanterelle et la seconde des instrumens de cet artiste rendent un son brillant et argentin; la troisième est moelleuse et veloutée, mais la quatrième est faible. On attribue généralement ce défaut à l'absence de proportions entre les épaisseurs et la capacité. Pour y porter remède, autant qu'il est en leur pouvoir, les luthiers, de nos jours à qui l'on confie ces instrumens pour les monter, élèvent souvent un peu plus le chevalet vers la quatrième qu'ils ne le font aux violons de Stradivari et de Guarnari (*V.* ces noms).

On connaît des instrumens qui portent le nom d'Antoine Amati depuis 1589 jusqu'en 1627. Dans le catalogue des instrumens d'Albinoni, de Milan, publié en 1791, il se trouvait plusieurs violons datés de 1591 à 1619. M. Cartier a vu une basse qu'il croit être de l'un de ces artistes, sans pouvoir indiquer précisément lequel, qui avait appartenu à Louis XIII. Elle était du plus grand patron, entièrement parsemée de fleurs de lis en or, avec des armoiries, le signe de la balance, deux LL mises dos à dos et le chiffre XIII couronné.

AMATI (JÉRÔME), frère puîné d'Antoine, commença d'abord à travailler avec celui-ci et s'en sépara après s'être marié. Comme lui, il était élève de son père. Il ne se tint pas toujours comme son frère à la reproduction des modèles tracés par le vieil Amati, car on connaît de lui deux patrons, dont l'un est plus grand que ceux d'André

et d'Antoine. La plupart des violons *Amati* de grand patron sont de Jérôme, à l'exception de quelques instrumens construits par Nicolas son fils. Jérôme a quelquefois approché de son frère pour le fini des instrumens qu'il a fabriqués seul, mais en somme, il lui était inférieur.

AMATI (NICOLAS), fils de Jérome, vivait encore en 1692, mais était alors fort âgé. Il ne faut pas le confondre avec Nicolas, frère d'André. Il changea peu de chose aux formes et aux proportions adoptées dans sa famille; les éclisses de ses violons sont seulement plus élevées. Les troisième et quatrième cordes sont excellentes dans ses violons de grand patron, la chanterelle sonne bien, mais la seconde est souvent nasale, principalement au *si* et à l'*ut*. On croit que l'abaissement précipité de l'épaisseur de la table vers les flancs est la cause de ce défaut. Quoi qu'il en soit, ces instrumens sont fort recherchés et ne sont pas communs.

AMATI (JOSEPH), paraît avoir été de la même famille que ceux dont il vient d'être parlé. Il vécut à Bologne au commencement du 17me siècle et fabriqua des violons et des basses qu'on trouve en petit nombre dans les cabinets des curieux. Ses instrumens sont vernis à l'huile comme tous ceux des Amati, et leur qualité de son est argentine.

Je ne terminerai pas ces notices sur cette famille d'artistes sans rapporter une anecdote qui n'est pas connue, et qui ne manque pas d'intérêt. Vers 1786 un descendant des Amati se présenta à Orléans chez MM. Lupot père et fils luthiers de cette ville, demandant à travailler. Les violons qu'il construisit excitèrent l'admiration de ses patrons, mais lorsqu'il fut question de les vernir, il ne voulut jamais composer son vernis en présence de qui que ce fût, disant que c'était un secret de famille qu'il ne lui était pas permis de divulguer, et plutôt que de s'en dessaisir, il préféra quitter l'atelier et même la ville. On ne sait ce qu'il est devenu depuis lors.

AMATUS (VINCENT), ou plutôt AMATI, docteur en théologie, et maître de chapelle à Palerme, naquit à Çimmina en Sicile, le 6 janvier 1629. Après avoir fait ses études au séminaire de Palerme, il devint maître de chapelle de la cathédrale de cette ville en 1665. On connaît de lui les compositions dont les titres suivent : 1° *Sacri concerti a due, tre, quattro e cinque voci, con una messa a tre e quattro*, lib. 1e, op. 1er, Palerme, 1656, in-4°; 2° *Messa e salmi di vespro, e compieta a quattro e cinque voci*, lib. 1°, op. 2e, *ibid.*, 1656, in-4°; 3° l'*Isaura*, opera, Aquila, 1664. Amatus est mort à Palerme, le 29 juillet 1670.

AMBLEVILLE (CHARLES D'), jésuite de la maison professe de Clermont, à Paris, florissait dans la première moitié du 17me siècle. Il a écrit pour l'église : 1° *Octonarium sacrum seu canticum beatæ Virginis per diversos ecclesiæ tonos decantatum*, Paris, Ballard, 1634; 2° *Harmonia sacra seu vesperæ in dies tum dominicos, tum festos totius anni, unâ cum missâ ac litaniis beatæ Virginis sex vocibus*, Paris, Ballard, 1636, in-4°. Outre les pièces mentionnées dans le titre de ce dernier ouvrage, on y trouve aussi plusieurs hymnes, les quatre antiennes de la Vierge et un *Domine salvum*.

AMBROGIO (THÉSÉE), chanoine régulier de Saint-Jean de Latran, et l'un des plus célèbres orientalistes de l'Italie, était de la famille des comtes d'Albanèse, terre de la Lomelline, près de Pavie. Il naquit dans cette ville en 1469. A peine âgé de 15 ans, il parlait et écrivait avec facilité les langues italienne, latine et grecque. En 1512, il se rendit à Rome, où le cinquième concile de Latran avait attiré beaucoup de religieux orientaux, Maronites, Éthiopiens et Syriens. Il saisit cette occasion pour apprendre leur langue; il en savait dix-huit qu'il parlait avec autant de facilité que la sienne. Il mourut en 1540, dans sa 71e année.

Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *Introductio in chaldaïcam linguam, syriacam, et decem alias linguas, characterum diversorum alphabeta circiter quadraginta, et eorumdem invicem conformatio, mystica et cabalistica quam plurima scitu digna, et descriptio ac simulacrum phagoti Afranii*, Pavie, 1539, in-4°. Il y donne, pag. 179, la figure et la description du basson, ou *fagot*, dont il attribue l'invention à un certain Afranio, chanoine de Ferrare, qui était son oncle.

AMBROISE (s.), évêque de Milan, naquit en 340. Son père etait préfet des Gaules; lui-même gouvernait la Ligurie, quand le peuple de Milan, touché de ses vertus, l'élut d'une voix unanime pour remplacer l'évêque Auxence, quoiqu'il fût à peine chrétien. Il ne fut ordonné prêtre et sacré évêque que plusieurs jours après sa promotion. Ce fut lui qui convertit saint Augustin à la foi catholique, et sa fermeté se signala dans le refus qu'il fit d'admettre l'empereur Théodose dans l'église, jusqu'à ce qu'il eût fait pénitence du massacre de Thessalonique. Il mourut en 397, à l'âge de 57 ans.

Jusqu'à saint Ambroise, le chant de l'église n'avait point reposé sur des principes fixes; il paraît que ce fut lui qui, le premier, en régla les formes. Saint-Grégoire, qui gouverna l'église depuis 591 jusqu'en 604, réforma le chant ecclésiastique et sa notation, d'où est venu le nom de *chant grégorien* qu'on donne généralement au chant de l'église romaine. Ce chant fut adopté dans toutes les églises d'occident, à l'exception de celle de Milan, qui se sert encore du *chant ambroisien*. Saint Ambroise avait conservé quelque rhythme au chant de son église; mais insensiblement ce rhythme s'est effacé, et il n'est plus facile aujourd'hui de signaler de différence sensible entre le chant ambroisien et le chant grégorien. Un prêtre savant de la cathédrale de Milan, nommé *Camille Perego*, a fait de profondes recherches sur les traditions et les règles du chant ambroisien, et les a consignées dans un livre qui a pour titre : *Regola del canto Ambrosiano*, Milan, 1622, in-4°. Cet ouvrage est précieux par son objet. On attribue communément à saint Ambroise le *Te Deum* qui se chante dans les solennités de l'église; mais tout porte à croire que ce chant lui est postérieur de plusieurs siècles. Il est plus sûr qu'il est l'auteur de quelques autres chants de l'église, particulièrement des suivans : 1° *Æterne rerum conditor;* 2° *Deus creator omnium;* 3° *Veni redemptor omnium;* 4° *Splendor paternæ gloriæ;* 5° *Confors paterni luminis;* 6° *O lux beata trinitas*. Ces chants sont encore en usage dans les églises de Milan selon leur forme primitive, si l'on en croit la tradition.

AMBROSCH (JOSEPH-CHARLES), premier tenor au théâtre national de Berlin, naquit en 1759 à Crumau, en Bohême. Il fit ses études musicales à Prague sous la direction de Kozeluch l'aîné, débuta au théâtre de Bayreuth en 1784, et se fit entendre sur les théâtres d'Hambourg, d'Hanovre et de Vienne jusqu'en 1791, où il se rendit à Berlin. Il y obtint de grands succès tant à cause de la beauté de sa voix que par sa vocalisation pure et l'expression de son chant. Outre son talent comme chanteur, Ambrosch possédait aussi celui de la composition; on connaît de lui diverses productions dont voici les titres : 1° *Ambrosch und Bœheim freimaurer-lieder mit melodien*, 2 th. (Chants maçoniques avec mélodies, par Ambrosch et Bœheim) Berlin, 1793; 2° *Freundchaftliches Trinklied unbesorgt voll edler Freude* (Chansons de table, etc.) Berlin, 1796; 3° *Zwey Lieder als ich auf meiner Bleiche, und jech Klage hier*, etc. (Deux chansons, etc.) Hambourg, 1796; 4° *Sechs lieder mit verændungen für die singstimme* (Six chansons avec variations pour la voix) Zerbst, 1797, 26 pages in-folio; 5° *Romanze des pagen aus Figaros Hochzeit* (Romance du page des noces de Figaro,

pour la guitare) 1800. Ambrosch est mort à Berlin, le 8 septembre 1822.

AMBROSIO (....), maître de chapelle de l'église d'Ortona, petite ville de l'Abruzze, naquit à Crémone, dans les dernières années du 16me siècle. Il a fait imprimer des madrigaux à quatre voix, en 1636.

AMÉ (....), on a sous ce nom une *méthode de flûte*, Paris, Frère, sans date.

AMÉDÉE (FRANÇOIS), fils naturel d'Audinot, ancien acteur de la Comédie italienne, et fondateur du théâtre qui a porté son nom, est né à Paris le 2 octobre 1784. Le 13 pluviose an VIII, il entra au conservatoire de musique. Élève de M. Catel pour l'harmonie et de M. Baillot pour le violon, il fut long-temps répétiteur de ces deux maîtres, et fut nommé professeur de solfège dans cette école en 1816. Sous le nom d'*Adrien*, Amédée a composé et arrangé la musique d'un très grand nombre de mélodrames pour le théâtre de l'*Ambigu-Comique*. Une absence à peu près totale d'imagination se fait apercevoir dans toutes ces productions; mais l'auteur avait le bon esprit de se servir aussi souvent qu'il le pouvait de fragmens des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, pour suppléer au génie qui lui manquait. Pendant long-temps, Amédée a joué l'alto à l'orchestre de l'Opéra et aux concerts du conservatoire. Il est mort à Paris au commencement de 1833.

AMENDOLA (JOSEPH), né à Palerme, compositeur dramatique qui a joui de quelque réputation vers 1780, a fait représenter dans le cours de cette année, à Dresde, un opéra bouffe intitulé *Il Begliarbei di Caramania*. Il paraît que cet ouvrage avait été déjà représenté en Espagne, en 1776.

AMERBACH (ÉLIE-NICOLAS), savant contrapuntiste allemand, est cité souvent par les écrivains du 16me siècle, mais seulement sous ses prénoms. Dans sa jeunesse, il montra de grandes dispositions pour la musique, et les développa avec le secours de quelques bons maîtres, ou par des voyages qu'il fit en diverses parties de l'Europe. En 1571 il occupait la place d'organiste à l'église Saint-Thomas de Leipsick. Amerbach fut le premier organiste allemand qui fit imprimer un recueil de pièces pour l'orgue, en tablature. Cet ouvrage, qui est fort rare, quoiqu'il en ait été fait deux éditions, a paru sous ce titre : *Orgel oder Instruments Tabulatur, ein nützliches Büchlein, in welchen nothwendige Erklærung der Orgel oder Instrument Tabulatur*, etc., (Tablature pour l'orgue, ouvrage utile qui contient les explications nécessaires pour la tablature de l'orgue et d'autres instrumens, etc.), Leipsick, chez Jacques Berwalds Erben, 1571, vingt-six feuilles in-4° obl., sans pagination. La deuxième édition a été publiée à Nuremberg en 1583, in-4°. A la fin de la préface de cet ouvrage, Amerbach annonce qu'il en publiera un plus complet, dont il a déjà (dit-il) rassemblé les matériaux : on ignore s'il a tenu sa promesse.

Un autre artiste, nommé Antoine Amerbach, était organiste du duc de Brunswick, à l'époque où vivait Élie-Nicolas.

AMEYDEN (CHRISTOPHE), compositeur de l'école flamande, était contemporain de Roland de Lassus. On a imprimé des madrigaux de sa composition dans le troisième livre de madrigaux à cinq voix de Lassus, Venise, chez les fils d'Antoine Gardane, 1570.

AMICO (RAIMOND DE), dominicain et compositeur pour l'église, né vers la fin du 16me siècle, à Noto en Sicile, a publié : *Motetti a due, tre e quattro voci*, Messine, 1621, in-4°, première et seconde partie.

AMICONI (ANTOINE), compositeur napolitain, s'est fait connaître par quelques opéras, parmi lesquels on remarque l'intermède *La Grotta del Mago Merlino*, représenté à Rome en 1786. Amiconi manque d'imagination, et son style n'est qu'une imitation de la manière de Paisiello.

AMIOT (LE PÈRE), jésuite et missionnaire à la Chine, né à Toulon en 1718,

s'est fait connaître par des travaux sur les antiquités, l'histoire et les arts des Chinois. Il arriva à Macao en 1750, et à Pekin le 22 août 1751. Il y étudia avec ardeur les langues chinoise et tatare, et après plus de quarante ans de travaux sur tout ce qui concerne le peuple singulier chez lequel il était en mission, il mourut à Pekin, en 1794, âgé de 76 ans. Je ne parlerai ici que de ses ouvrages relatifs à la musique des Chinois.

Le père Amiot avait traduit un traité sur la musique par *Ly-Koang-ti*, ministre d'état, et membre du premier tribunal des lettrés, qui a pour titre : *Kou-yo-king-tchouen*, c'est-à-dire, *Commentaire sur le livre classique touchant la musique des anciens*; il envoya successivement les cahiers de sa traduction à M. de Bougainville, secrétaire de l'académie des inscriptions, qui les déposa à la Bibliothèque du Roi. En 1775, il envoya aussi deux copies manuscrites d'un mémoire sur la musique des Chinois, l'un à M. Bertin, ministre et secrétaire d'état, et l'autre à M. Bignon, bibliothécaire de la Bibliothèque du Roi. Cet ouvrage fut publié par les soins de l'abbé Roussier, qui l'accompagna de notes, sous le titre de : *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes :* Cet ouvrage forme le sixième volume des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, etc., des Chinois*, Paris, 1780, 15 vol. in-4°. On en trouve des exemplaires avec un titre particulier, qui en fait un ouvrage séparé. On a ajouté au même volume un *Essai sur les pierres sonores de la Chine* qui n'est pas du père Amiot. Forkel a donné un précis de ce livre dans son almanach musical de 1784, pag. 233 — 175. Remarquons en passant que l'abbé Roussier, avec son idée fixe des proportions musicales et de la progression triple, n'a ajouté au mémoire d'Amiot que des notes pédantes, dont l'utilité est nulle.

Le travail du jésuite, sous une apparence d'exactitude rigoureuse, ne doit être consulté qu'avec défiance, car en l'étudiant avec soin on s'aperçoit que son auteur n'avait que des idées vagues concernant la musique pratique des Chinois, et qu'il n'avait même pu déchiffrer aucun des systèmes particuliers de notation qui paraissent être en usage pour chaque instrument chez ce peuple. Il ne dit pas un mot de cette matière intéressante, et dans les longs détails qu'il a donnés sur les divers instruments, il a oublié précisément de traiter des principes de leur construction, et de leur étendue. Un traité véritablement utile et instructif de la musique des Chinois est encore à faire. M. Klaproth nous a appris à nous mettre en garde contre le peu d'exactitude du père Amiot dans une analyse piquante de la paraphrase qu'il avait publiée comme une traduction de l'*Éloge de la ville de Moukden*.

Lichtenthal indique (*Bibliogr. della musica*, t. 3, p. 43) d'après un article du *Journal Encyclop.* (Mars, 1780, t. 2, part. 3, p. 543) une version espagnole de la traduction française du traité de musique de Ly-Koang-ti par le père Amiot, sous ce titre : *Memoria sobre la musica de los Chineses*, Madrid, *Imprenta de Baylo y Tezero*, 1780. Malgré ces indications si précises, j'avoue que je doute de l'existence de ce livre, car toutes les recherches que j'ai fait faire à Madrid n'ont pu en faire découvrir un seul exemplaire. La traduction a pu être faite; mais il est vraisemblable qu'elle n'a point paru. Il est d'ailleurs douteux que ce soit l'ouvrage de Ly-Koang-ti qui ait été traduit en espagnol; le titre indique plutôt une traduction du mémoire d'Amiot dont il a été parlé précédemment. Il est au reste très fâcheux que la traduction d'Amiot se soit égarée; car il est certain qu'elle n'existe pas à la Bibliothèque du Roi de France, bien qu'elle y fût à l'époque où l'abbé Roussier fut chargé de la publication du *Mémoire sur la musique des Chinois*, puisque celui-ci en a donné l'analyse dans ce mémoire. Quelques manuscrits d'Amiot se trouvent parmi ceux de cette bibliothèque, mais ce

sont les cahiers de l'ouvrage publié et quelques appendices de peu d'intérêt.

L'auteur de ce dictionnaire a extrait d'une correspondance inédite d'Amiot avec le ministre Bertin, qui a appartenu à M. Neveu, libraire de Paris, une lettre fort longue et fort intéressante concernant la fabrication du *tô*, vulgairement appelé *tam-tam*, et l'a publiée dans le premier volume de la *Revue musicale* (p. 365). Cette lettre contient tous les détails nécessaires pour faire connaître les procédés de la fabrication de cet instrument.

AMMERBACHER (GEORGES-GASPARD), chanteur à Nordlingue au commencement du 18me siècle, a publié : *Kurze und Gründliche Anweisung zur vocal Musik*, (Instruction abrégée sur la musique vocale), Nuremberg, 1717, in-8°.

AMMON (ANTOINE-BLAISE) Tyrolien, et compositeur au service de la cour de Bavière, dans le 16me siècle, mourut vers 1590. Il a publié les ouvrages suivans : 1° *Sacræ Cantiones*, à quatre, cinq et six voix, Munich, 1540; 2° *Kurze Motetten von vier, fünf und sechs Stimmen, auf verschiedene heiligen-Festtage gerichtet* (Motets courts à quatre, cinq et six voix, pour les fêtes des divers saints), Munich, 1554, in-4°; 3° *Sacræ Cantiones*, à quatre, cinq et six voix, avec plusieurs hymnes pour les grandes fêtes, Munich, 1590, in-4°; 4° Messes brèves, à quatre voix, Munich, 1591, in-fol.; 5° Messes, à quatre, cinq et six voix, Munich, 1593, in-4°. Ces trois derniers ouvrages ont été imprimés après la mort d'Ammon, par les soins d'Adam Berg, imprimeur de Munich. Lipowsky, dans son Dictionnaire des Musiciens bavarois, place l'époque de la mort d'Ammon en 1614; mais il est vraisemblable que c'est une erreur, car il se serait écoulé soixante-quatorze ans entre la publication de son premier ouvrage et cette époque.

AMMON (WOLFGANG), magister, a publié à Francfort, en 1583, un livre de cantiques, imprimé d'un côté en allemand, et de l'autre en latin, et précédés des airs qui appartiennent à chacun d'eux. Je crois que c'est la deuxième édition de ce même livre qui a paru dans la même ville, en 1606, in-12, sous ce titre : *Psalmodia germanica et latina quæ precipuæ cantiones in utraque lingua paribus versibus rythmicis, et iisdem utroque numeris atque concentibus redditæ.*

AMMON (JEAN-CHRISTOPHE), prédicateur à Ensheim, en Franconie, a fait insérer dans le n° 11 du Journal des Savans de Ratisbonne une dissertation intitulée : *Dass im ewigen Leben wirklich eine vortreflicht Musik sey* (Que dans la vie éternelle il y a réellement une musique excellente). Mitzler a donné cette pièce dans le tome 3e de sa Bibliothèque Musicale, p. 581.

AMMON (DIETRICH-CHRÉTIEN), musicien à Hambourg, est indiqué dans l'Almanach Théâtral de Gotha, pour 1791, comme compositeur d'un petit opéra intitulé : *Das neue Rosenmädchen* (La nouvelle Rosière).

AMMON (JEAN). *Voyez* AMON.

AMNER (JEAN), reçu bachelier en musique en 1613, devint ensuite organiste à Londres, et maître des enfans de chœur de l'église d'Ely. Il a publié : *Sacred Hymns, of three, four, five and six parts, for voices and viols*, Londres, 1615, in-4° (Hymnes sacrés, à trois, quatre, cinq et six parties, pour les voix et les violes).

AMODEI (CATALDE), compositeur et maître de musique de plusieurs églises de Naples, naquit à Sciacca en Sicile, et mourut à Naples en 1695. Il a publié : *Cantate a voce sola, libro primo, e opera seconda*, Naples, 1685, in-4°.

AMOFORTIUS (JEAN). *Voyez* TOLLIUS. (Jean).

AMOIBÉE. Il y a eu deux cytharèdes de ce nom, qui furent célèbres tous deux. Le premier, appelé l'Ancien, vivait à Athènes et habitait près du théâtre. Aristias, dans son *Traité des Cytharèdes*, cité par Athénée (liv. 14, c. 4), dit que

toutes les fois qu'il sortait de chez lui pour aller chanter dans les sociétés, il gagnait un *talent attique*. Plutarque (*in Zen.*) prétend qu'il fut contemporain de Zénon. L'autre Amoibée, auquel Athénée donne de grands éloges, vivait au temps de cet écrivain, et conséquemment sous le règne de Marc-Aurèle, vers 160.

AMON (JEAN-ANDRÉ), compositeur allemand, naquit à Bamberg en 1763, et se livra de bonne heure à l'étude de la musique. La première cantatrice de la cour, Mlle Fracasini, lui donna des leçons de chant, et Bauerle, maître des concerts, lui enseigna à jouer du violon. Ayant perdu sa voix, il voulut apprendre à jouer du cor. Punto, dont il fit la connaissance, encouragea ses efforts, et le prit avec lui dans ses voyages en Allemagne et en France. En 1781, ils vinrent à Paris, où Amon prit des leçons de Sacchini. En 1783, les deux artistes parcoururent les diverses provinces de France, et l'année suivante ils se rendirent à Strasbourg pour commencer leur voyage en Allemagne. Successivement ils visitèrent Francfort, Aschaffenbourg, Leipsick, Dresde, Berlin et Vienne, où ils firent un séjour assez long. Amon secondait Punto et dirigeait l'orchestre dans ses concerts. Partout sa jeunesse, ses talens et son esprit lui firent des amis : plus tard il se plaisait à se rappeler l'amitié de Hiller de Leipsick, de Reichardt, Dupont, Haack et Mara de Berlin, de Haydn, Mozart, Wanhall et Hoffmeister, de Vienne. La société de ces hommes célèbres augmenta ses connaissances et forma son goût. La faiblesse de sa poitrine le força d'abandonner le cor, son instrument favori : il le remplaça par le violon et le piano, sur lesquels il fit de rapides progrès. En 1789, il fut nommé directeur de musique à Heilbronn, où, pendant trente ans, il dirigea le concert des amateurs. En 1817, il accepta la place de maître de chapelle du prince de Wallerstein, à la cour duquel il termina ses jours, le 29 mars 1825.

Amon a consacré la plus grande partie de sa vie à la composition, et a produit un nombre considérable d'ouvrages, dont une partie est restée en manuscrit. Ceux qu'on a imprimés consistent en duos, trios, quatuors, quintettis, symphonies et marches, pour divers instrumens, et en sonates, variations et exercices pour le piano, deux messes, cantates, airs détachés, canzonettes italiennes, etc. Il a écrit aussi deux opéras, parmi lesquels on remarque *le Sultan Wampou*, qui a eu peu de succès. Peu de temps avant sa mort, il composa une messe de requiem, et témoigna le désir qu'elle fût exécutée à ses obsèques, et la chapelle de Wallerstein se rendit à ses vœux. Parmi ses compositions inédites, on remarque vingt-sept morceaux de musique instrumentale, et un *Requiem allemand*. Amon était un directeur d'orchestre expérimenté : il dirigeait avec le violon, et accompagnait bien le chant au piano. Il était bon professeur de chant, jouait de presque tous les instrumens, et avait particulièrement un talent assez remarquable sur le violon. Le nombre de bons élèves qu'il a formés pour le piano, la harpe et la guitare est considérable. Il a laissé en mourant une veuve, quatre fils et une fille. L'aîné de ses fils (Ernest) a publié des variations pour la flûte (en *sol*), avec orchestre, Offembach, André.

Voici la liste des principaux ouvrages d'Amon : 1° Symphonie à quatre parties, œuvre 30e (en *si* b), Bonn, Simrock; 2° Symphonie (en *mi* majeur), œuvre 60e, Mayence, Schott; 3° Six pièces pour musique turque, œuvre 40e, Offembach, André; 4° Sept pièces *idem* (suite de l'œuvre 40) œuvre 57e, *ibid.*; 5° Six variations pour le violon avec orchestre, œuvre 50e, Zurich, Geb. Hug.; 6° Trois quatuors faciles pour deux violons, alto et basse, œuvre 113e, Offembach, André; 7° Trois trios pour violon, alto et basse, œuvre 8e, Paris, Pleyel; 8° Walses pour deux violons et basse, Offembach, André; 9° Duos pour violon et alto, œuvre 1er, Paris, Janet;

10° Thème connu, varié pour le violon avec piano, œuvre 116°, Hanovre, Bachmann; 11° Premier concerto pour l'alto, œuvre 10°, Paris, Pleyel; 12° Trois quatuors pour alto concertant, œuvre 15°, Offembach, André; 13° Larghetto et deux thèmes variés pour alto obligé, violon, alto et violoncelle, œuvre 115°, *ibid.*; 14° Concerto pour la flûte (en *sol*), œuvre 44°, *ibid.*; 15° Quintetti pour flûte et cor obligés, violon, alto et basse, œuvre 110°, nos 1, 2, 3, *ibid.*; 16° Trois quatuors pour la flûte, œuvre 39°, Augsbourg, Gombart; 17° Trois *idem*, œuvre 42°, Offembach, André; 18° Trois *idem* concertans, œuvre 92°, Bonn, Simrock; 19° Deux quatuors pour la clarinette, œuvre 106°, *ibid.*; 20° Quatuor pour le hautbois, œuvre 109°, *ibid.*; 21° Thème varié pour le cor, œuvre 35°, Bonn, Simrock; 22° Trois quatuors pour le cor, œuvre 20°, Offembach, André; 23° Trois *idem*, œuvre 109°, *ibid.*; 24° Divertissement pour guitare, violon, alto et violoncelle, œuvre 46°, *ibid.*; 25° Trois sonates pour piano et guitare, œuvre 69°, *ibid.*; 26° Trois sérénades pour piano et guitare, œuvre 123°, *ibid.*; 27° Concerto pour le piano, œuvre 34°, Mayence, Schott fils; 28° Trois sonates avec flûte obligée et violoncelle, œuvre 48°, Zurich, Hug.; 29° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, œuvre 58°, Bonn, Simrock; 30° Trois sonates pour le piano, avec violon et violoncelle, œuvre 76°, Mayence, Schott; 31° Trois sonates pour piano et violon, œuvre 11°, Offembach, André; 32° Trois *idem*, œuvre 19°, *ibid.*; 33° Sonates périodiques avec flûte, œuvres 55°, 59° et 71°, *ibid.*; 34° Trois sonates avec flûte obligée, œuvre 92°, Hanovre, Bachmann; 35° Sonate pour harpe à pédales et flûte obligée, œuvre 95°, Bonn, Simrock; 36° Sonate pour piano à quatre mains, œuvre 67°, Mayence, Schott; 37° Deux sonates *idem*, œuvre 99°, Offembach, André; 38° Trois sonates pour piano seul, œuvre 63°, Mayence, Schott; 39° Trois sonatines faciles, œuvre 68°, Bonn, Simrock; 40° Sonates périodiques *id.*, œuvres 70° et 83°, Offembach, André; 41° Dix-huit cadences pour le piano, œuvres 22° et 33°, *ibid.*; 42° Douze pièces pour le piano, œuvre 72°, Mayence, Schott; 43° Air souabe varié pour le piano, œuvre 78°, Bonn, Simrock; 44° Air national autrichien varié, œuvre 91°, Hanovre, Bachmann; 45° Six variations sur l'air allemand *Soll ich dann Sterben*, Mayence, Schott; 46° Six chansons allemandes avec piano, œuvres 26° et 33°, Offembach, André; 47° Six *idem*, œuvre 36, Bonn, Simrock; 48° Six *idem*, œuvres 43°, 51°, 53° et 54°, Offembach, André; 49° Six *idem*, œuvres 62° et 64°, Mayence, Schott; 50° Neuf *idem* faciles, œuvre 89°, Augsbourg, Gombart; 51° Trois quatuors concertans pour le violon, œuvre 92°, Bonn, Simrock.

AMOROS Y ONDEANO (DON FRANCISCO), colonel directeur de gymnase normal militaire et civil, et du gymnase spécial des sapeurs-pompiers de la ville de Paris, né à Valence, en Espagne, le 19 février 1770, a introduit l'étude de la musique dans l'établissement qu'il dirige. Il a publié : 1° *Cantiques religieux et moraux, ou la morale en chansons, à l'usage des enfans des deux sexes*, Paris, 1806, in-16, avec la musique. 2° *Lettre de M. Amoros à la société pour l'instruction élémentaire, sur le recueil de cantiques qu'il a publié, et sur l'école de chant de son gymnase*, Paris, 1819, br. in-4°.

AMPHION, Thébain, fut, selon Homère, fils de Jupiter et d'Antiope. Ce fut lui qui, dit-on, bâtit les murs de Thèbes aux sons de sa lyre. Mme Dacier a remarqué que cette fable doit être postérieure au temps d'Homère, qui n'en parle pas. Plutarque (*de musicâ*) lui attribue l'invention de la cythare. Amphion, suivant Pausanias (*lib.* 9, *c.* 5.) acquit sa grande réputation de musicien pour avoir mis en vogue le mode lydien, qu'il avait appris de Tantale, dont il épousa la fille

Niobé, et pour avoir ajouté trois cordes nouvelles aux quatre cordes anciennes de la lyre ou de la cythare.

AMYOT (JACQUES), célèbre traducteur de Plutarque, et précepteur de Charles IX et de Henri III, naquit à Melun, le 30 octobre 1513. Après avoir été professeur de grec et de latin à l'université de Paris, il fut nommé grand aumônier de Charles IX, emploi qu'il conserva sous Henri III, son successeur. Il obtint aussi l'évêché d'Auxerre, où il mourut, le 6 février 1593. On a de lui la traduction du traité de Plutarque sur la musique : cette traduction se trouve dans l'édition des œuvres de ce polygraphe donnée en 1783-87 par G. Brottier et Vauvilliers, 22 vol. in-8°, et dans celle de Clavier, Paris, Cussac, 1801-1806, 25 vol. in-8°. L'éditeur de celle-ci y a joint la traduction de Burette.

ANACKER (F.-A.). On connaît sous ce nom : 1° *Amusemens pour le piano*, Leipsick, Peters; 2° *Quatre marches pour le piano*, Leipsick, Hoffmeister; 3° *Chansons allemandes avec accompagnement de piano*, 1er et 2me recueils. Leipsick, Peters.

ANCHERSEN (ANSGARIUS), médecin danois qui vivait à Copenhague au commencement du 18me siècle, a publié une dissertation intitulée : *De medicatione per musicam, permissu superiorum primo disserit Ansgarius Anchersen, defendente præstantissimo philosophiæ Baccalaur. Jano Petri Stormio. In auditorio collegii Medici, d. 27 Junii, anno* 1720. Copenhague, 12 pages in-4°. La seconde partie de la thèse parut en 1721, sous ce titre : *Quomodo musica in corpore agit et vires exerit.* Il devait y avoir une troisième partie; j'ignore si elle a paru.

ANCINA (JEAN-JUVENAL), évêque de Salusse, né à Fossano en Piémont, le 19 octobre 1545, étudia d'abord la médecine et fut docteur et professeur en cette science à Turin. En 1574, il se rendit à Rome, où il étudia la théologie, et en même temps la musique qu'il cultivait dès sa jeunesse. Après avoir été ordonné prêtre, il fut envoyé à Naples pour y enseigner la théologie; Clément VIII le nomma ensuite évêque de Mondovi, et enfin évêque de Salusse en 1602. Ancina a fait imprimer des cantiques de sa composition sous ce titre : *Templo armonico della D. Vergine. Prima parte a tre voci.* Rome 1599, in-4°.

ANCOT (JEAN), né à Bruges, le 22 octobre 1779, a commencé ses études musicales dans la maîtrise de l'église S. Donat, en cette ville, sous la direction de l'abbé Cramène et de l'organiste Thienpond. Il se rendit ensuite à Paris, où il reçut des leçons de violon de Rodolphe Kreutzer et de M. Baillot. Rodolphe et Catel furent ses guides pour l'étude de l'harmonie. De retour à Bruges au mois de mai 1804, il s'y est fixé depuis lors et s'y est livré à l'enseignement du violon et du piano. Quelques-unes de ses compositions ont été publiées, mais le plus grand nombre est encore inédit; on y remarque : 1° quatre concertos pour le violon, avec orchestre; 2° trois quatuors pour deux violons, alto et basse; 3° deux messes à trois voix, avec accompagnement d'orgue; 4° *Ecce panis* à quatre voix et orchestre; 5° deux *O salutaris* à trois voix avec accompagnement d'orgue obligé. 6° six *Tantum ergo* à trois et quatre voix, avec orgue obligé; 7° quatre *Ave Maria* à quatre voix; 8° quatre airs variés pour le violon, avec orchestre; 9° Divertissement militaire pour seize instrumens; 10° deux ouvertures en harmonie pour quinze instrumens; 11° deux fantaisies en harmonie pour quinze instrumens; 12° un air varié en harmonie pour quinze instrumens, morceau qui a remporté le prix au concours de la ville de Gand, le 10 août 1823; 13° huit pas redoublés en harmonie; 14° sept valses en harmonie; 15° deux marches pour quinze instrumens; 16° marche funèbre composée pour le service du maréchal Lannes, duc de Montebello.

ANCOT (JEAN), fils du précédent, né à Bruges le 6 juillet 1799, eut pour maître de violon et de piano son père, depuis l'âge de six ans jusqu'à dix-huit. Il avait à peine atteint sa douzième année quand il débuta, dans les concerts de la ville qui étaient donnés au théâtre, par le douzième concerto de Viotti pour le violon, et par le troisième de Steibelt pour le piano. Quatre ans après il écrivit son premier concerto de violon qu'il dédia à Rodolphe Kreutzer, et ensuite son premier concerto de piano, dont il offrit la dédicace à M. Pradher. En 1817 il alla à Paris, où il fut admis au Conservatoire de musique. M. Pradher y devint son professeur de piano, et M. Berton lui donna des leçons de composition. Doué des plus heureuses dispositions, il aurait pu se placer dans un rang élevé parmi les jeunes artistes de son temps, mais des passions ardentes ne lui permirent pas de donner à ses études toute la sévérité désirable. Six années après son admission au Conservatoire, il quitta Paris pour se rendre à Londres. Là il obtint le titre de directeur et de professeur de l'Athénée et celui de pianiste de la duchesse de Kent. Toutefois il ne paraît pas qu'il fût satisfait de sa situation, car il s'éloigna de la capitale de l'Angleterre en 1825, et voyagea en Belgique pendant quelque temps, puis alla se fixer à Boulogne, où il est mort le 5 juin 1829.

La fécondité d'Ancot pourrait passer pour merveilleuse si tous ses ouvrages avaient été écrits avec soin; car, ayant à peine atteint l'âge de trente ans, il avait fait imprimer plus de deux cent vingt-cinq œuvres, qui ont été publiés à Paris, à Londres et en Allemagne. On n'indiquera ici que ceux qui lui ont fait le plus d'honneur. 1° Concerto pour le violon, Paris, Jouve; 2° Concerto pour le piano, Paris, Ledue; 3° Sonates pour piano seul, œuvres 4°, 10° et 18°, Paris; 4° Plusieurs fantaisies pour le piano, avec orchestre; 5° *La Tempête*, fantaisie pour piano seul, Londres; 6° *l'Ouragan, idem.*, Paris, Nadermann. Ce morceau est une des meilleures productions d'Ancot; il a eu un succès de vogue. 7° Nocturne pour piano et violon, œuv. 8°, Paris, A. Petit; 8° Deux aubades pour piano et violon, œuvres 32° et 35°, Paris, Dufaut et Dubois; 9° Grande sonate pour piano et violon, œuvre 14°, Paris, A. Petit; 10° Huit fantaisies pour piano à quatre mains sous les titres de *la Légèreté, l'Attente, Azélie, Marche grecque, les Charmes de Londres, Marche turque, Marche d'Aline*, et l'*Immortel Laurier*, Paris et Londres; 11° Une multitude d'airs variés pour piano seul; 12° Cinq concertos pour le violon, avec orchestre; 13° Trente-six études pour le piano, Paris; 14° Douze fugues pour l'orgue, première et deuxième suite, *ibid.*; 15° *Amélia ou le départ pour la guerre*, scène avec orchestre, chantée par M. Begres à l'Opéra de Londres; 16° *Marie Stuart*, scène avec orchestre; 17° *La résolution inutile*, idem.; 18° *La philosophie d'Anacréon*, idem.; 19° Six ouvertures à grand orchestre, exécutées à l'Opéra de Londres et dédiées à Rossini; 20° Grande pièce de concert, dédiée au roi des Pays-Bas; 21° Plusieurs recueils de romances gravés à Paris et à Londres.

ANCOT (LOUIS), né à Bruges le 3 juin 1803, a reçu de son père des leçons de musique, de violon et de piano, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à sa dix-septième année. Après avoir voyagé en France, en Italie, dans les Pays-Bas, en Écosse et en Angleterre, il s'arrêta à Londres où il fut nommé pianiste du duc de Sussex. Quelque temps après il alla à Boulogne où il se livra à l'enseignement du piano; depuis lors il s'est fixé à Tours. Jusqu'à ce jour il a publié quarante-sept ouvrages qui ont été gravés à Édimbourg, à Londres et à Paris chez Petit et Schonenberger. Ces compositions consistent en sonates, fantaisies, airs variés, pièces à quatre mains pour piano, fugues, études, concertos, ouvertures à grand orchestre, romances et nocturnes pour une ou deux voix, avec accompagnement de piano.

ANDERS (HENRI), organiste de l'église principale d'Amsterdam, naquit en Allemagne vers 1690, et s'établit en Hollande en 1720. Il y a publié des sonates pour trois et quatre instrumens sous ce titre : *Symphoniæ introductoriæ, trium et quatuor instrumentorum*, opéra 1er et 2e, Amsterdam, chez Klaase Knol, sans date, in-fol. obl. Chaque œuvre contient douze sonates : elles sont fort bonnes.

ANDERS (G. E.), littérateur musicien, né à Bonn, vers 1790, a fait de bonnes études, dont il fait aujourd'hui un usage utile dans des recherches philologiques sur l'histoire littéraire de la musique. Établi à Paris depuis quelques années, M. Anders s'y occupe presque sans relâche d'une nouvelle édition de la littérature générale de la musique de Forkel, ou plutôt d'un ouvrage entièrement neuf sur le même sujet, ainsi que d'un Dictionnaire de Musique, sur le plan de Walther, c'est-à-dire d'un livre qui renfermera les articles techniques de l'art et des biographies de musiciens. Ces ouvrages, exécutés avec un esprit de recherche peu ordinaire et des soins consciencieux, seront sans doute d'une grande utilité et contiendront beaucoup de choses nouvelles et intéressantes. M. Anders a fait insérer quelques articles dans la Gazette musicale de Leipsick; un morceau intéressant sur l'histoire du violon a été donné par lui dans le n° 56 du recueil périodique intitulé *Cæcilia* (p. 247 et 257). En 1831, il a publié à Paris une brochure in-8° sous ce titre : *Nicolo Paganini, sa vie, sa personne et quelques mots sur son secret.* M. Anders a donné aussi quelques articles dans les années 1831, 1832 et 1833 de la *Revue musicale*. Au mois de mars 1833 il a été nommé employé de la Bibliothèque du Roi pour la conservation et la mise en ordre de la partie musicale.

ANDERSON (JEAN), compositeur de musique écossaise, est considéré par quelques personnes comme sans rival en ce genre depuis le temps d'Oswald. Il est mort à Inverness, en 1801.

ANDRADE (JEAN-AUGUSTE), compositeur de romances et professeur de chant, est né à Bayonne en 1793. Admis comme élève au conservatoire en 1817, il y a reçu des leçons de chant de Garat et de Ponchard, et a obtenu le premier prix en 1820. On a publié de sa composition beaucoup de romances et de nocturnes parmi lesquels il en est plusieurs qui ont obtenu du succès.

ANDRÉ DE CORINTHE, musicien-poète cité par Plutarque dans son dialogue sur la musique, avec Tyrtée de Mantinée et Thrasylle de Phlionte, au nombre des musiciens grecs qui se sont abstenus de l'emploi du genre chromatique, de la multiplicité des cordes et de plusieurs autres choses vulgairement usitées dans la musique. (*V.* la note 140 de Burette sur ce passage de Plutarque, dans les *Mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres*, t. 8).

ANDRÉ (YVES-MARIE), jésuite, né à Chateaulin en Bretagne en 1675, professa les mathématiques à Caen, depuis 1726 jusqu'en 1759, et mourut le 26 février 1764, à l'âge de 89 ans. On a de lui un *Traité sur le beau*, Paris, 1741, in-12, dont le quatrième chapitre est consacré au *beau musical*. Le bon jésuite ne sait de quoi il parle. Son livre a eu six éditions, et a été réuni à la collection de ses œuvres en 5 vol. in-12, qui a été publiée après sa mort.

ANDRÉ (CHRÉTIEN-CHARLES), en allemand *André*, naquit à Hildburghausen, le 20 mars 1763, et fut d'abord secrétaire du prince de Waldeck, à Arolsen. En 1785, on le nomma conseiller d'éducation à Schnopfenthal, dans le duché de Gotha. Trois ans après, il établit dans ce lieu, conjointement avec Salzmann, une maison d'éducation pour les jeunes demoiselles. En 1790, il se sépara de son ancien associé, et transporta son établissement à Gotha. Ce fut dans cette situation qu'André écrivit ses nombreux ouvrages sur l'éducation, et particulièrement ses *Promenades utiles pour tous les jours de l'an-*

née, à l'usage des parens, Brunswick, 1790-1797, 4 parties in-8°. Dans l'une des quatre parties de cet ouvrage, l'auteur a traité de l'*art de jouer du piano* avec tant de clarté et de précision, qu'on peut affirmer qu'il n'est point de livre où les principes philosophiques de cet art soient mieux exposés. André est aussi l'auteur d'un opuscule intitulé : *Sehreiben an einen Freund über das musikalische Drama, Thirza und ihrer Sohne.* (Lettres à un ami sur le drame musical, *Thirza et ses fils*) Eisenach, 1783, trois feuilles in-8°. André a été nommé, en 1798, directeur des établissemens ecclésiastiques de Brünn. Il occupait encore ce poste en 1815.

ANDRÉ (JEAN), né à Offembach, le 28 mars 1741, fut d'abord destiné au commerce par ses parens, qui étaient fabricans de soieries en cette ville. En conséquence, ils ne lui firent point étudier la musique, et le jeune André que son goût entraînait vers cet art, n'eut pour tout secours, jusqu'à l'âge de douze ans, que les avis d'un de ses petits camarades, qui allait à Francfort prendre des leçons de violon qu'il lui transmettait à son tour. Il apprit aussi, sans maître, à toucher du clavecin, et le livre de choral de Kœnich lui servit à étudier l'art de l'accompagnement.

Jusqu'à l'âge de vingt ans, André n'avait composé que des pièces fugitives de chant ou de musique instrumentale; mais se trouvant à Francfort, vers 1760, il y entendit des opéras comiques français et des opéras bouffes italiens, qui lui donnèrent l'idée de travailler pour la scène. Son premier ouvrage en ce genre, *der Tœpfer* (le Portier), qui fut représenté à Francfort, plut par la gaîté et le naturel qui y régnaient. Son succès détermina le célèbre Gœthe à confier au jeune compositeur son opéra d'*Erwin et Elmire*. André le mit en musique avec le même succès. Ces deux ouvrages, ayant été représentés peu de temps après à Berlin, réussirent si bien que leur auteur fut appelé dans cette ville pour y diriger le grand théâtre. André vendit alors sa fabrique de soieries, et se rendit à Berlin avec sa femme et ses enfans pour y prendre possession de cette direction, et pour apprendre l'harmonie et le contrepoint, dont il n'avait point encore fait d'étude régulière. Là, il fit la connaissance de Marpurg, qui le dirigea dans ses travaux scolastiques.

Durant le temps qu'il passa à Berlin, André composa un assez grand nombre d'ouvrages pour le théâtre qu'il dirigeait. Il resta plusieurs années dans cette ville, et probablement il s'y serait fixé pour toujours s'il eût pu y transporter une fonderie de caractères et une imprimerie de musique qu'il avait établies à Offembach en 1774; mais n'ayant pu l'introduire à Berlin, à cause du privilége de Hummel, et ses affaires ayant été mal conduites en son absence, il prit, en 1784, le parti de retourner à Offembach, pour diriger lui-même une entreprise qu'il considérait comme plus avantageuse que la direction du théâtre. Le succès répondit aux espérances d'André, et son établissement devint un des plus considérables de l'Europe, en ce genre. Lui-même en dirigea toutes les parties et leur donna tant d'extension qu'il finit par y employer journellement plus de cinquante ouvriers. Une attaque d'apoplexie l'enleva à sa famille le 18 juin 1799.

Les opéras dont André a composé la musique sont : 1° *Der Tœpfer* (le Portier); 2° *Erwin et Elmire*; 3° *Herzog Michel* (le duc Michel); 4° *Der alte Freyer* (l'amoureux suranné); 5° *Peter und Hannechen* (Pierre et Jeannette); 6° *Der Fürst in hæchten Glouze* (le prince dans toute sa splendeur); 7° *Laura Roseti*; 8° *Claudine*; 9° *l'Alchimiste*; 10° *Les Graces*; 11° *Das tartarische Gesetz* (la loi des Tartares); 12° *Das Friedens Feyer* (la fête de la paix); 13° *Die Schadenfreude* (l'envie); 14° *Kurze thorheit ist die beste* (la plus courte folie est la meilleure); 15° *Das Wuthen heer* (l'Armée furibonde); 16° *Elmire*, réduite pour le clavecin en 1782; 17° *Das Auto-*

mat (l'Automate); 18° *Der Barbier von Bagdad* (le Barbier de Bagdad); 19° *Le vieux homme libre*; 20° *Arlequin perruquier*, pantomime; 21° *Belmont et Constance*; 22° *Quelque chose doit nous survivre*; 23° Musique pour la tragédie de *Machbeth*; 24° *idem* pour *le roi Lear*; 25° Divertissemens pour diverses circonstances. Ses ouvrages détachés consistent en *trois sonates pour le clavecin, avec violon et violoncelle*, op. 1. Offembach, 1786; *chansons avec accompagnement de flûte ou violon, alto et basse*, trois parties, Offembach, 1793; *Léonore de Burger*, romance pour le piano, dont il a été publié cinq éditions; *les femmes de Veinsberg*, pour le piano; ariette pour le Barbier de Séville. Malgré les occupations multipliées d'André, il se passait peu de temps sans qu'on vît paraître quelque nouvel ouvrage de sa composition. L'année même de sa mort, il travaillait à un opéra, dont il avait tiré un rondeau qui fut imprimé dans l'Almanach théâtral de Gotha, en 1796.

Le style de ce musicien n'a rien de remarquable, soit sous le rapport de la nouveauté des idées, soit sous celui de l'harmonie; mais ses mélodies ont du naturel, de la grace et plus de gaieté qu'on n'en trouve communément dans la musique allemande. Il y a beaucoup d'analogie entre la manière d'André et celle de Ditters de Dittersdorf.

ANDRÉ (JEAN ANTOINE), fils du précédent, est né à Offembach, le 6 octobre 1775, et non à Berlin, en 1776, comme il est dit dans le premier Lexikon de Gerber, et dans le Dictionnaire des Musiciens de MM. Choron et Fayolle. Les biographes allemands assurent qu'André n'était âgé que de deux ans lorsqu'il montrait déjà d'heureuses dispositions pour la musique. Les premières leçons de violon et de piano lui furent données à Berlin, dans le temps où son père dirigeait l'orchestre de l'Opéra. L'art du chant lui fut enseigné par le ténor Marschbaüm, et il y fit des progrès; à l'âge de huit ou neuf ans il chantait avec goût et justesse des airs fort difficiles. De retour à Offembach, quand son père alla se fixer définitivement dans cette ville, André se livra avec ardeur à l'étude du violon et du piano; il y prit aussi des leçons d'harmonie et d'accompagnement, et le chanteur Righetti, qui passa quelque temps à Offembach en 1786, lui fit contracter de bonne heure l'habitude de déchiffrer la partition. L'année suivante, il fut confié aux soins de Ferdinand Franzel pour achever ses études de violon; deux années de leçons de ce maître le rendirent habile sur cet instrument. Ses premières compositions avaient été des symphonies qu'il écrivait pour des concerts d'amateurs; mais le premier ouvrage qu'il avoua fut une sonate de piano avec accompagnement de violon, composée pendant un voyage qu'il fit à Manheim et à Strasbourg avec son père. En 1789, il retourna à Manheim pour y continuer ses études de violon sous la direction de Franzel: il y fut nommé premier violon adjoint du théâtre de la cour; mais l'année suivante il fut obligé de retourner à Offembach pour y diriger le commerce de musique de son père, qui voyageait en Saxe. Ce fut aussi dans la même année 1790 qu'il remplit les fonctions de chef d'orchestre au spectacle dirigé par Bossmann: il n'était alors âgé que de seize ans.

La grande quantité d'ouvrages sortis de sa plume lui avait déjà donné une habitude d'écrire qu'il est rare de posséder à cet âge; toutefois cette habitude pratique ne lui parut pas suffisante; il sentit la nécessité de faire des études plus sérieuses, et, en 1792, il retourna à Manheim pour faire un cours d'harmonie et de contrepoint sous la direction du maître de chapelle Vallmeister, qui, en moins de deux ans, le mit en état d'écrire correctement. Depuis 1793 jusqu'en 1796 il passa son temps alternativement entre le commerce de musique et l'étude de son art. Il était dans sa vingtième année quand il partit pour l'université de Iéna, où il resta jusqu'au printemps de 1797. Après

avoir voyagé quelque temps dans le nord de l'Allemagne, il retourna à Offembach en 1798; mais il n'y resta pas long-temps, et dans la même année il entreprit un second voyage musical à Mayence, Coblentz, Bonn, Cologne et Wesel. La mort de son père le rappela à Offembach en 1799, et dès ce moment il se livra sérieusement à son commerce de musique, ce qui ne l'empêcha pas toutefois de faire encore, dans le cours de cette année, une grande tournée musicale par Würtzbourg, Nuremberg, Erlangen, Ratisbonne, Augsbourg, Munich, Salzbourg, Passau, Linz et Vienne; il revint à Offembach par Prague, Dresde, Altenbourg, Iéna, Weimar, Gotha, Erfurt et Sonderhausen. Il dut à ce voyage la connaissance des compositeurs les plus célèbres de l'Allemagne. Pendant son séjour à Vienne, il acheta de la veuve de Mozart la collection de manuscrits qui avait été laissée par ce grand artiste. Le dernier voyage entrepris par André eut lieu en 1800: il se rendit en Angleterre en passant par Cassel, Gœttingue, Hanovre, Hambourg, Cuxhaven, et revint par la même route. Depuis lors il n'a cessé de s'occuper de la composition et du commerce de musique.

La liste des ouvrages de sa composition, qui ont été imprimés depuis 1788 jusqu'à ce jour, se compose de vingt-une symphonies pour l'orchestre (Manheim et Offembach), trois concertos de violon, sept concertos pour divers instrumens à vent, plusieurs recueils d'harmonie pour la musique militaire, deux messes, *Rinaldo et Alcina*, opera (1799), sept œuvres de quatuors pour deux violons, alto et basse, six œuvres de sonates de piano, des sérénades pour orchestre, des danses *idem*, des fantaisies et des airs variés pour plusieurs instrumens, des cantates, des romances et des chansons. La musique d'André manque d'invention, mais elle est agréable, et l'harmonie en est assez purement écrite. Sa maison de commerce de musique est au rang des plus considérables de l'Allemagne.

En 1832 M. André a annoncé un traité général de la musique sous le titre de *Lehrbuch der Tonkunst*, en six volumes grand in-8°. Le premier volume a paru au mois de juillet de la même année. Il est relatif à la science de l'harmonie et contient une instruction sur la construction des accords, leur emploi à deux, trois, quatre et un plus grand nombre de parties, les règles de la modulation dans les tons majeurs et mineurs, une instruction sur l'ancienne tonalité, la mélodie et l'harmonie des chorals, avec de nombreux exemples. Le second volume renferme la science du contrepoint simple et double, l'imitation canonique et la fugue. Le troisième est destiné à la mélodie et à la rhythmique. Le quatrième doit traiter de la musique instrumentale; le cinquième, de la composition du chant; le sixième, du style, de la forme des divers genres de musique, de l'emploi des voix et des instrumens.

ANDREA SYLVANUS. *Voyez* SILVA.

ANDREA (NICOLAS), prédicateur à Pithea en Laponie au commencement du 17me siècle, a publié un *Rituale Ecclesiæ*, Stockholm, 1619, in-4°. On trouve à la Bibliothèque du Roi, à Paris, un livre de cet auteur sous ce titre: *Libello musici concentus missæ*, Stockholm, 1619, in-4°, qui n'est probablement que le même ouvrage cité sous un autre titre par quelques auteurs.

ANDREA (ONUPHRE D') poète napolitain, florissait vers 1630; il mourut vers 1647. Crescembini et Quadrio le mettent au nombre des meilleurs poètes du 17me siècle. Outre ses poèmes, il a écrit des discours en prose sur quelques sujets de philosophie: *Discorsi in prosa, che sono della bellezza, dell'amicizia, dell'amore, della musica, etc.* Naples, 1636, in-4°.

ANDREA, récollet, né à Modène, vivait vers la fin du 17me siècle. Il a publié un traité du plain-chant, sous ce titre: *Canto armonico, o canto fermo*, Modène, 1699, in-4°. C'est un des meilleurs ouvrages qui ont été faits sur cette ma-

tière; malheureusement il est d'une rareté excessive.

ANDREINI (ISABELLE), née à Padoue en 1562, eut une grande réputation comme cantatrice. Elle jouait aussi fort bien de plusieurs instrumens, et elle joignait à ces talens celui de la poésie, qui la fit recevoir à l'académie des *Intenti* de Padoue. Elle demeura long-temps en France, et mourut à Lyon, d'une fausse couche, en 1604.

ANDREOZZI (GAETANO), compositeur de musique, né à Naples en 1763, fut admis dans sa jeunesse au conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, et acheva ses études musicales sous la direction de Jomelli, son parent. Ses premiers ouvrages furent des cantates à voix seule et des duos pour deux soprani et basse. Il n'avait que seize ans lorsqu'il sortit du conservatoire pour aller à Rome composer au théâtre *Argentina* son premier opéra, intitulé *La morte di Cesare* (en 1779). En 1780, il écrivit *Il Bajazet*, pour le théâtre royal de Florence, et dans la même année il fut appelé à Livourne pour y écrire *l'Olimpiade*. Ses autres opéras sont : *Agesilao*, en 1781, au théâtre *S. Benedetto* de Venise; *Teodolinta*, dans la même année, à Turin; *Catone in Utica*, en 1782, à Milan, et dans la même année, *Il trionfo d'Arsace*, à Rome; *la Vergine del sole*, à Gênes, en 1783, *Angelica e Medoro*, dans la même année, à Venise. Quelques succès qu'il avait obtenus le mirent en réputation vers cette époque, et des propositions lui furent faites pour le fixer à la cour de Russie : il s'y rendit en 1784 et écrivit dans la même année à Pétersbourg la *Dido* et *Giasone e Medea*. De retour en Italie, il publia à Florence, en 1786, six quatuors pour deux violons, alto et basse. L'année suivante il écrivit *Virginia* pour le théâtre *Argentina*, à Rome. Le peu de succès de cet ouvrage le détermina à retourner à Naples où il donna des leçons de chant. En 1789, il écrivit pour le théâtre Saint-Charles *Sofronia e Olindo*, et dans l'automne de la même année *Sesostri*. En 1790, au même théâtre, *Saule*, oratorio, *Il finto cieco*, et *La principessa filosofa*. Appelé l'année suivante à Madrid, il y écrivit *Gustavo re di Suezia*, puis il revint à Naples pour y composer son oratorio de *la passione di Giesu Christo*. Son dernier ouvrage fut la *Giovanna d'Arco*; il l'écrivit pour le grand théâtre de Venise. Quoique dans la fleur de l'âge, il cessa d'écrire pour le théâtre vers le même temps, et se voua à l'enseignement. Parmi ses élèves il comptait les princesses de la famille royale, et particulièrement celle qui, depuis lors, est devenue *duchesse de Berri*. En vieillissant, il cessa d'être recherché comme professeur; et il devint fort pauvre. L'espoir de trouver des secours dans la munificence de son ancienne pupille l'amena à Paris en 1825; il ne fut pas trompé dans son attente, mais il ne jouit pas long-temps des bienfaits de la princesse, car il mourut au mois de décembre 1826, au moment où il se préparait à retourner à Naples. Andreozzi était un musicien de peu de génie et de peu de science; mais, comme la plupart de ses compatriotes, il avait une certaine facilité et du naturel dans sa mélodie. Quelques-uns de ses airs ont été chantés avec succès dans leur nouveauté.

ANDREOZZI (ANNA), épouse du précédent, naquit à Florence en 1772 d'une famille distinguée, nommée *De' Santi*. En 1791, elle débuta comme *prima donna* au théâtre de *la Pergola*, dans sa ville natale, et successivement elle se fit entendre dans plusieurs grandes villes d'Italie. En 1801 elle fut engagée au théâtre de la cour à Dresde et y eut des succès. Mme Paer devait lui succéder; elle voulut aller l'entendre à Pillnitz, et elle partit en effet pour cette ville avec un amateur de Dresde le 2 juin 1802. Après l'opéra, les deux voyageurs voulurent retourner à Dresde, mais un des chevaux se cabra, versa la voiture, et le choc fut si violent que Mme Andreozzi resta sans vie sur la place ainsi que son compagnon de voyage.

ANDRIGHETTI (ANTOINE LOUIS). *V.* ALDRIGHETTI.

ANDROT (ALBERT-AUGUSTE), naquit à Paris en 1781. Admis en 1796 dans une classe de solfège du conservatoire de musique, il remporta en 1802, dans cette école, le prix de contrepoint et de fugue, et en 1803, le grand prix de composition; décerné par l'Institut. Arrivé à Rome, il se livra à l'étude avec ardeur, et Guglielmi, alors maître de chapelle du Vatican, charmé de son zèle, le prit en affection et lui donna des conseils. Androt composa un morceau de musique d'église, qui fut exécuté à Rome dans la semaine sainte de 1804. L'administration d'un des théâtres de cette ville lui demanda un opéra pour l'automne : il l'écrivit; mais un travail obstiné avait altéré sa santé, et il mourut au moment où il venait de terminer cet ouvrage, le 19 août 1804, avant d'avoir atteint sa vingt-troisième année. Peu de jours avant sa mort, il avait composé un *de Profundis*, qu'on a exécuté en son honneur à la cérémonie religieuse qui eut lieu au mois d'octobre 1804, dans l'église de saint Laurent *in Lucina*, à Rome. On a fait une grande réputation à Androt dans le conservatoire de musique de Paris; j'ai vu ses ouvrages et n'y ai rien trouvé qui justifiât cette réputation : son style est lourd, et il me paraît manquer absolument d'imagination.

ANEAU (BARTHELEMI), musicien qui vivait à Lyon vers le milieu du 16me siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Chant natal, contenant sept noels, un chant pastoral et un chant royal, avec un mystère de la nativité par personnages; composé en imitation verbale et musicale de diverses chansons, recueilli sur l'écriture sainte et d'icelle illustré*, Lyon, 1539, in-8°; 2° *Genethliac musical et historial de la conception et nativité de Jésus-Christ, par vers et chants divers, etc.*, Lyon, 1559, in-8°. Il se pourrait que cet ouvrage ne fût que la deuxième édition du premier.

ANERIO (FELICE), contrapuntiste de l'école romaine, naquit à Rome vers 1560. Après avoir fini ses études musicales sous la direction de Jean Marie Nanini, il devint maître du musique au collége anglais de Rome, puis il passa au service du cardinal Aldobrandini. A la mort de Palestrina, le pape Clément VIII le nomma compositeur de la chapelle pontificale : son installation eut lieu le 3 avril 1594, comme le prouve un passage inséré dans le journal de la chapelle, par le secrétaire Hippolyte Gambocci da Gubbio, rapporté par l'abbé Baini, dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina (t. 1, p. 244). Les compositions de Felice Anerio sont : 1° Trois livres de madrigaux spirituels à cinq voix, Rome, Gardane, 1585; 2° Deux livres de concerts spirituels à quatre voix, Rome, Coattino, 1593; 3° Le premier livre d'hymnes, cantiques et motets à huit voix, Venise, Vincenti, 1596. Cette production est dédiée à Clément VIII. Anerio remercie le S. Père, dans son épître dédicatoire, de l'avoir nommé compositeur de la chapelle apostolique, et reconnaît devoir cette faveur à la protection du cardinal Aldobrandini; 4° Le second livre d'hymnes et de motets à cinq, six et huit voix, Rome, Zanetti, 1602; 5° Le premier livre de madrigaux à six voix, Venise, Amadino, 1590, et Anvers, 1599; 6° Le deuxième livre de madrigaux à six voix, Rome, Zanetti, 1602; 7° *Responsori per la settimana santa, a tre e quattro voci*, Rome, Zanetti, 1603; 8° *Canzonette a tre, quattro voci, Madrigali spirituali a tre, quattro voci*, lib. 4, Rome, Zanetti, 1603. On a aussi imprimé à Francfort-sur-le-Mein, en 1610, *Canzoni a quattro voci*. Quelques motets et psaumes à huit voix d'Anerio sont insérés dans les trois collections publiées par Fabio Costantini, à Naples, 1615, et à Rome, 1616 et 1617. On trouve aussi un sonnet à huit voix du même compositeur dans les *Sonnetti nuovi* de Fabio Petrozzi, Rome, 1609. Dans le même recueil sont deux sonnets en l'honneur d'Anerio : l'un, mis en musique par

Léonard Méldert, sur ces paroles : *Felice ora ch' Orfeo ti chiama;* l'autre, par Jean Cavaccio, *Vivo Felice or tra quest'antri,* etc. Les compositions inédites de Felice Anerio se conservent dans les archives de Sainte Marie *in Vallicella*, à la basilique du Vatican, et à la chapelle pontificale.

ANERIO (JEAN-FRANÇOIS), frère puîné du précédent, né à Rome, vers 1567, fut d'abord maître de chapelle de Sigismond III, roi de Pologne, puis de la cathédrale de Vérone. De là, il fut appelé à Rome pour y remplir la place de maître de musique du séminaire romain; il fut ensuite maître de chapelle de *la Madona de' Monti*; enfin, en 1600, il obtint le même emploi à Saint-Jean-de-Latran, où il resta jusqu'en 1603. On ignore l'époque de sa mort. Jean François Anerio est un des premiers compositeurs italiens qui aient fait usage de croches, de doubles et de triples croches, particulièrement dans sa *Selva Armonica*.

Les œuvres de ce compositeur sont : 1° *Il libro primo de' motetti a una, due e tre voci*, Rome, Robletti, 1609; 2° *Il libro secondo de' motetti, con le letanie e le quattro antifone maggiori dopo il vesperso, a sette e otto voci*, Rome, 1611; 3° *Il libro terzo, con le letanie a quattro voci*, Rome, 1613; 4° *Il libro quarto*, etc., 1617; 5° *Il libro quinto*, etc., 1618; 6° *Sacri concentus quatuor, quinque, sex vocibus una cum basso ad organum*, Rome, 1619; 8° *Ghirlanda di sacre rose, motetti a cinque voci*, Rome, Soldi, 1613; 7° *Selva armonica dove si contengon motetti, madrigali, canzonette, dialoghi; arie a una, doi* (sic), *tre et quattro voci con basso per organo*, Rome, 1617; 9° *Diporti musicali, madrigali ad una, due, tre, quattro voci*, Rome, 1617; 10° *Antifone e sacri concerti per una, due, tre voci*, Rome, Robletti, 1613; 11° *Libro de' responsori per il Natale, a tre, quattro, otto voci*, Rome, Robletti, 1619; 12° *Libro delle letanie*, Rome, Marsotti, 1626; 13° *Messa de' morti*, Rome, 1620; 14° *Libro de' salmi a tre, quattro voci*, Rome, Robletti, 1620; 15° *Il libro primo de' madrigali a cinque voci*, Venise, Gardane, 1605; 16° *Il libro delle gagliarde intavolate per sonare nel cembalo e liuto*, Venise, Vincenti, 1607; 17° *Il libro secondo de' madrigali a cinque, sei voci, ad una e otto voci*, Venise, Vincenti, 1608; 18° *La recreazione armonica, madrigali a una, due voci*, Venise, Gardane, 1611; 19° *Teatro armonico spirituale di madrigali a cinque, sei, sette e otto voci, composti dal rev. D. Francesco Anerio romano, e fatti imprimere da Oraz. Griffi, cant. pont. in Roma, per Gio. Battista Robletti, in* 1619. On voit dans cet ouvrage un dialogue à six voix, intitulé *Il Figliuol prodigo*, et la conversion de saint Paul, à huit voix, où se trouve un combat pour les voix et les instrumens, digne d'être encore admiré après deux siècles, dit l'abbé Baini. 20° *Dialogo pastorale a tre voci con l'intavolatura di cembalo e del liuto in rame*, Rome, Verovio, 1600.

Quelques motets de Jean François Anerio ont été insérés dans trois collections publiées par Fabio Costantini sous les titres suivans : 1° *Salmi a otto di diversi eccellentissimi autori*, Naples, G. G. Carlino, 1615; 2° *Vari motetti a due, tre, quattro voci*, etc., Rome, Zanetti, 1616; 3° *Alcuni motetti a otto voci*, etc., Rome, 1617. La musique du sonnet : *Destati Apollo, il tuo splendor sia guida*, etc., qui se trouve dans la collection de Fabio Petrozzi : *Sonetti nuovi di Fabio Petrozzi Romano, sopra le ville di Frascati, e altri posti in musica a cinque voci da diversi eccellenti musici, con uno a otto in fine*, Rome, Robletti, 1609, est aussi d'Anerio. Enfin, on peut citer encore : *Gemma musicale, dove si contengono madrigali, etc., posti in musica dal sig. Giov. Domenico Puliaschi, etc.; con alcuni motetti a una voce di Giov. Francesco Anerio*, Rome, 1618.

La vogue extraordinaire qu'obtint la messe du pape Marcel, composée par Palestrina, et la difficulté de l'exécuter en quelques endroits à six voix, telle qu'elle était écrite, détermina J. F. Anerio à les réduire à quatre voix pour en faciliter l'exécution : elle fut imprimée dans cet état, pour la première fois en 1600, à Rome. En 1626, il en parut une autre édition avec deux autres messes de Palestrina et une d'Anerio, sous ce titre : *Messe a quattro voci. Le tre prime del Palestrina, cioè : Iste confessor, sine nomine, e di papa Marcello ridotta a quattro da Giov. Francesco Anerio : e la quarta della battaglia dell' istesso Giov. Fran. Anerio. Con il basso continuo per sonare. In Roma per Paolo Masotti,* 1626, *ad istenza di Luca Antonio Soldi.* Il y a des éditions de ce recueil datées de Rome, 1639, 1689, et d'autres encore.

ANFOSSI (PASCAL), né vers l'an 1736 dans le royaume de Naples, entra fort jeune comme élève au conservatoire de *la Pietà*. Il y étudia d'abord le violon; mais son goût pour la composition lui fit abandonner son instrument : il se mit sous la direction de Piccinni, alors un des maîtres les plus renommés de l'Italie. Le professeur prit son élève en affection, et lui procura un engagement, en 1771, pour le théâtre *delle Damme*, à Rome. Déjà il avait donné à Venise, en 1769, l'opéra sérieux de *Cajo Mario*, qui n'avait pas réussi; il ne fut pas plus heureux à son début à Rome, car son opéra, dont le titre était *I Visionari*, tomba à plat à la première représentation. Néanmoins il obtint un autre engagement l'année suivante, et quoiqu'il ne réussît pas mieux, un troisième essai lui fut accordé pour 1773 : cette fois, son triomphe fut complet, et depuis *la bonne fille* de Piccinni, jouée treize ans auparavant, jamais opéra n'avait excité un enthousiasme semblable à celui que fit naître *l'Incognita perseguitata*. Plusieurs causes contribuèrent à procurer à cet ouvrage la brillante réputation qu'il eut alors; outre son mérite, qui était réel et qu'on ne pouvait nier, il eut l'avantage d'être représenté dans un temps où les ennemis de Piccinni cherchaient partout un rival digne de lui être opposé et qui pût contrebalancer la faveur, sans exemple, dont ce maître jouissait. Ils exagérèrent les qualités du talent d'Anfossi afin de diminuer celui de Piccinni. Non satisfaits du succès qu'ils avaient procuré à l'auteur de *l'Incognita*, ils firent aller aux nues, l'année suivante, son opéra bouffe de la *la finta Giardiniera*, ouvrage médiocre, tandis que celui de Piccinni, composé dans le même temps, fut outrageusement sifflé.

Il est pénible d'avouer qu'Anfossi se prêta à toutes ces manœuvres, et qu'il paya de la plus noire ingratitude celui qui lui avait facilité l'entrée de la carrière qu'il parcourait. Lui-même ne tarda point à apprendre à ses dépens qu'il faut se méfier de l'humeur capricieuse des Romains, car après les applaudissemens qui furent encore prodigués à son *Geloso in Cimento*, en 1775, il vit tomber son *Olimpiade* l'année suivante. Les désagrémens qu'il éprouva dans cette circonstance le décidèrent à quitter Rome, et c'est de ce moment qu'il écrivit pour les principaux théâtres de l'Italie. En 1780, il vint en France : l'administration de l'Opéra saisit l'occasion de son séjour à Paris pour faire jouer son *Inconnue persécutée*, qui avait été parodiée par Rochefort sous le titre de : *l'Infante de Zamora*, et qui fut représentée en 1781. La musique légère de cet opéra ne résista point à l'exécution lourde et monotone des chanteurs français de cette époque. On avait donné précédemment au même théâtre des traductions de plusieurs autres opéras composés par lui, savoir : *le Curieux indiscret* (août 1778), *la Jardinière supposée* (novembre 1778), *le Jaloux à l'épreuve* (1779), et *le Mariage par supercherie* (septembre 1779). Dégoûté d'une méthode de chant qui n'était composée que d'éclats de voix et de cris, Anfossi quitta Paris et se rendit à

Londres, où il était appelé comme directeur de la musique du théâtre italien. Il remplit ces fonctions jusqu'en 1783. L'Allemagne réclamait sa présence : il s'y rendit et écrivit pour les théâtres de Prague et de Berlin *Il Trionfo d'Arianna* et *Il Cavaliere per Amore*.

Son retour dans sa patrie fut marqué par un opéra bouffe intitulé : *Chi cerca trova*, qui fut représenté à Florence en 1784. Après avoir écrit dans plusieurs autres villes de l'Italie, il retourna à Rome en 1787 ; là il donna quelques ouvrages dont le succès lui fit oublier ses anciennes disgraces. Enfin, fatigué du théâtre, il désira pour sa retraite une place de maître de chapelle dans une des églises de Rome, et il obtint la survivance de Casali à Saint-Jean de Latran, au mois d'août 1791. Au mois de juillet de l'année suivante, il entra en possession de sa place ; mais il ne la conserva qu'un petit nombre d'années, car il mourut à la fin de février 1797.

La réputation d'Anfossi a égalé celle des plus grands maîtres de son temps ; cependant on ne peut nier qu'il ne soit inférieur à Galuppi, à Piccinni, à Paisiello pour l'invention, et l'on ne peut expliquer l'éclat de ses succès que par l'air naturel et facile qui régnait dans ses mélodies, et surtout par cette magie de la coupe italienne qui consiste dans un heureux retour des idées principales. Mais les produits d'un art ne vivent pas long-temps s'il ne s'y trouve de la création ; de là vient que la musique d'Anfossi a vieilli plus vite que celle de ses émules. Grand nombre de morceaux de Buranello, de Piccinni, de Sacchini et de Paisiello seraient encore entendus avec plaisir, il en est peu d'Anfossi qui ne fissent naître l'ennui ; en un mot, cette musique n'a eu pour elle que la mode : son temps est passé pour ne plus revenir.

Les opéras d'Anfossi les plus connus sont : 1° *Cajo Mario*, 1769, à Venise ; 2° *La Clemenza di Tito*, Rome, 1769 ; 3° *J. Visionari*, Rome, 1771 ; 4° *Il Barone di Rocca*, 1772, à Rome et à Dresde ; 5° *l'Incognita perseguitata*, Rome, 1773 ; 6° *Antigono*, Venise, 1773 ; 7° *Demofoonte*, Rome, 1773 ; 8° *Lucio Silla*, Venise, 1774 ; 9° *La finta Giardiniera*, Rome, 1774 ; 10° *Il Geloso in Cimento*, Rome, 1775 ; 11° *La Contadina in Corte*, 1775 ; 12° *L'Avaro*, 1775 ; 13° *Isabella e Rodrigo o la Costanza in Amore*, 1776 ; 14° *La Pèscatrice fedele*, 1776 ; 15° *L'Olimpiada*, Rome, 1776 ; 16° *Il Curioso indiscreto*, 1778 ; 17° *Lo Sposo disperato*, 1778 ; 18° *Cleopatra*, Milan, 1778 ; 19° *Il Matrimonio per inganno*, Paris 1779 ; 20° *La Forza delle donne*, Milan, 1780 ; 21° *I Vecchi Burlati*, Londres, 1781 ; 22° *I Viaggiatori felici*, Londres, 1782 ; 23° *Armida*, 1782 ; 24° *Gli Amanti canuti*, Dresde, 1784 ; 25° *Il Trionfo d'Ariana*, Prague, 1784 ; 26° *Il cavaliere per Amore*, Berlin, 1784 ; 27° *Chi cerca trova*, Florence, 1784 ; 28° *La Vedova scaltra*, Castel-Nuovo, 1785 ; 29° *La Fiera dell' Ascensione*, 1786 ; 20° *L'Imbroglio delle tre spose*, Padoue, 1786 ; 31° *La Pazzia de' Gelosi*, Fabriano et Rome, 1787 ; 32° *Creso*, Rome, 1787 ; 33° *La Villanella di Spirito*, Rome, 1787 ; 34° *Didone abbandonata*, Naples, 1785 ; 35° *Artaserse*, Rome, 1788, 36° *L'Orfanella americana*, Venise, 1788 ; 37° *La maga Circe*, Rome, 1788 ; 38° *Le Gelosie fortunate*, Belluno, 1788 ; 39° *La Gazetta ossia il Baggiano deluso*, 1789, à Rome ; 4° *Zenobia in Palmira*, Florence, 1790 ; 41° *Issifile*, 1791 ; 42° *Il Zottico incivilito*, Dresde, 1792 ; 43° *L'Americana in Olanda* : 44° *La Matilda ritrovata*, 44° *Gli Artigiani* ; 46° *Il Figliuol prodigo*, cantate.

Anfossi a écrit pour l'église des messes, des motets, des antiennes, etc. On cite particulièrement parmi ces ouvrages un *Laudate pueri* et un *Laudate Jerusalem*, à grand orchestre, qui sont d'un bel effet.

ANGEBER (WILHELM), maître de chapelle à Kempten, s'est fait connaître par les productions dont voici les titres : 1° *Andante avec six variations pour le piano*, œuvre 1er, Augsbourg, Gombart. 2° *Vesperæ solemnes pro choristam civilibus quam ruralibus ab organo, canto, alto, tenore, basso et orchestra*. Op. 2. Kempten, Danheimer. 3° *Veni creator, quatuor voc. et orchestra*. Op. 3. *ibid.*

ANGECOURT (PERRIN D') poète et musicien français du treizième siècle, fut attaché au service de Charles d'Anjou, frère de saint Louis. Il accompagna ce prince en Provence quand il alla épouser la fille de Bérenger. Il se félicite, dans une de ses chansons, d'avoir quitté ce pays, qu'il n'aimait pas, pour revenir à Paris, où demeurait sa dame. On trouve onze chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque du Roi (n° 66, fonds de Cangé), et sept dans un autre (65, même fonds). Un manuscrit, qui a appartenu au marquis de Paulmy, en contenait vingt-cinq.

ANGELET (CHARLES-FRANÇOIS), né à Gand le 18 novembre 1797, eut pour premier maître de musique son père, professeur en cette ville. A l'âge de 7 ans, il se fit entendre sur le piano dans un grand concert. En 1814, il se présenta à Wetteren à un concours ouvert pour la place d'organiste : il obtint cette place, et une médaille lui fut décernée. Ensuite il se rendit à Paris, où il entra comme élève au conservatoire. Doué d'heureuses dispositions, il fit de rapides progrès comme pianiste, sous la direction de M. Zimmerman, et le 14 décembre 1822 il obtint au concours le premier prix de piano. Ce fut à la suite de ce concours qu'il fut nommé répétiteur pour son instrument dans la même école. M. Dourlen lui enseigna ensuite l'harmonie et l'accompagnement, et ses études musicales se terminèrent par un cours de composition où il fut dirigé par l'auteur de ce Dictionnaire biographique.

Angelet avait de l'originalité dans les idées, écrivait avec élégance et pureté, et tout semblait lui présager une brillante carrière comme compositeur, lorsqu'il quitta Paris pour se fixer à Bruxelles, où il se livra à l'enseignement du piano. Une santé chancelante et les fatigues du professorat ralentirent alors l'exercice de son talent de compositeur, et ses productions devinrent plus rares. Le 21 juin 1829, Angelet fut nommé pianiste de la cour par le roi Guillaume. Une maladie de poitrine, dont il avait les symptômes depuis long-temps, finit par le faire descendre au tombeau : il expira à Gand, le 20 décembre 1832, à l'âge de 35 ans. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° Marche variée pour piano seul, op. 1er, Paris ; 2° Huit variations et polonaise sur l'air *Fillettes, méfiez-vous*, op. 2e, *ibid.*; 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, œuvre 3e, Paris, Leduc ; 4° Air portugais varié pour piano seul, op. 4e, Paris, Pacini ; 5° Symphonie à grand orchestre (couronnée à un concours ouvert à Gand), op. 5e, *ibid.*; 6° Fantaisie sur l'air *Des Cuisinières* (*Guernadier*), pour piano seul, op. 6e, *ibid.*; 7° Fantaisie et variations sur l'air *Depuis long-temps j'aimais Adèle*, pour piano et violon, op. 7e, Paris, Leduc ; 8° Divertissement pastoral pour le piano à quatre mains, op. 8e, *ibid.*; 9° Caprice sur les plus jolis motifs de l'opéra *Robin des Bois*, de Weber, pour piano seul, op. 9e, Paris ; 10° Fantaisie sur les chœurs et la valse de *Robin des Bois*, op. 10e, *ibid.*; 11° *L'Angelus*, de Romagnesi, divertissement villageois, orage et variations pour piano et violon, op. 11e, *ibid.*; 12° Mélange sur des motifs favoris de l'opéra de Spohr *Zémire et Azor*, pour piano seul, op. 12e, *ibid.*; 13° *Les Favorites*, deux valses pour le piano, *ibid.*; 14° Fantaisie et variations brillantes pour le piano sur un air militaire, op. 14e, Bruxelles ; 15° Mélange sur des motifs favoris de *Guillaume Tell*, de Rossini, op. 15e, *ibid.*; 16° Grande fantaisie et variations brillantes sur la

tyrolienne favorite *Bonheur de se revoir*, op. 16°, *ibid.*; 17° Rondeau brillant sur la barcarole de *Fra Diavolo* pour le piano, op. 17°, *ibid.*; 18° *La Léopoldine*, hommage à Sa Majesté le roi des Belges; 19° Aux braves morts pour la patrie, chant guerrier; 20° *Bonheur d'aimer*, romance; 21° *Rêves d'amour*, *idem*.

ANGELI (LE P. FRANÇOIS-MARIE), cordelier du couvent de Rivotorto, né à Assise, fut régent à Pérouse et à Assise, provincial de sa province, et supérieur de son ordre au couvent d'Assise pendant quatre ans. Il vivait encore en 1693. On a de lui : *Sommario del contrapunto*, 1691. Tevo, qui cite cet ouvrage (*Musico Testore*, p. 230), n'indique point le lieu de l'impression.

ANGELI (GIOVANNI) dit *Lesbina*, célèbre chanteur, naquit à Sienne en 1713. Dès sa jeunesse, il fut au service de la cour de Portugal, où il obtint de grands succès. Après quelques aventures périlleuses, il revint dans sa patrie, où il prit les ordres mineurs pour se retirer du théâtre. Sa voix était pure, pénétrante et d'une grande étendue; le caractère principal de son talent était l'expression. Il mourut le 10 février 1778.

ANGELO (LE P.), abbé du monastère de Sainte-Marie *de Rivaldis*, vers la fin du 14me siècle, fut le premier, ou du moins l'un des premiers maîtres de la chapelle du pape, sous le pontificat de Boniface IX : cela est démontré par un passage du testament du cardinal Philippe d'Alençon, daté du 11 août 1397, dont voici la teneur : *Præsentibus ibidem venerabili patre domino Angelo Abbate monasterii S. Mariæ de Rivaldis magistro cappellæ D. N. Papæ prædicti* (Boniface).

ANGELO DA PICITONE, franciscain, né dans la petite ville de Piccighittone, près de Crémone, d'où lui est venu son nom, fut nommé procureur général de son ordre en 1541. On ignore l'époque de sa mort. Il est compté parmi les organistes célèbres. On connaît de lui : *Fior angelico di musica, nuovamente dal R. P. frate Angelo da Picitone, conventuale dell' ordine minore, organista præclarissimo, composto*, Venezia, 1547, in-4°.

ANGELO (MICHEL), sopraniste, né à Bologne, vers le milieu du 18me siècle, était en 1786 au service de l'électeur de Bavière, comme chanteur de sa chapelle. Il jouait les rôles de *primo musico* au grand théâtre de Munich.

ANGELONI (LOUIS), littérateur, né vers 1770 à Frusinone, dans l'état romain, vint à Paris en 1806, et après plusieurs années de séjour employées en recherches dans les bibliothèques, publia un volume in-8°, sous ce titre : *Sopra la vita, le opere, ed il sapere di Guido d'Arezzo, restauratore della scienza e dell' arte musica*, Paris, 1811, in-8° de 222 pages. Bien que rempli de divagations, et écrit d'un style pédantesque, cet ouvrage se recommande par un travail consciencieux et par la bonne foi de l'auteur. Il est divisé en quatre chapitres. Le premier a pour objet d'éclaircir toutes les questions relatives à la personne de Gui d'Arezzo; c'est le meilleur. L'auteur de ce dictionnaire avait fait en 1809 et 1810 des travaux assez étendus sur le même sujet : M. Fayolle, qui préparait alors le Dictionnaire historique des musiciens qu'il a publié avec M. Choron, lui fit de vives instances pour qu'il lui cédât tous ces matériaux, dont il ne fit pourtant aucun usage après qu'ils furent passés en sa possession. Depuis lors, ils se sont égarés; peut-être est-il permis de croire qu'ils sont tombés entre les mains d'Angeloni et qu'ils ne lui ont pas été inutiles.

Le second chapitre contient l'analyse des ouvrages de Gui et l'examen de quelques-uns des manuscrits qui nous en restent; le troisième, la discussion des opinions diverses sur l'utilité de la réforme opérée par ce moine, et sur les inventions qui lui appartiennent; le quatrième traite de son savoir. Angeloni n'avait pas une connaissance suffisante de la musique pour traiter des questions si délicates,

écueil de la plupart des écrivains qui s'en sont occupés. Pour être en état de comprendre bien les ouvrages de Gui d'Arezzo, il faut posséder à fond la connaissance de la musique, de son histoire, et avoir lu tout ce qu'on a écrit avant et après lui. Angeloni est saisi d'une admiration sans bornes pour l'homme dont il écrit la vie, et sur la foi de traditions mensongères il lui accorde une multitude d'inventions auxquelles Gui n'a jamais songé. Le livre est terminé par deux lettres de Gui, déjà publiées par Baronius, par Mabillon, par l'abbé Gerbert et autres, mais avec quelques corrections du texte d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi.

Angeloni a fait aussi paraître à Paris plusieurs autres ouvrages qui n'ont point de rapport avec la musique, et qui eurent peu de succès. Il n'était point heureux; sa position précaire l'obligea à passer en Angleterre vers 1820; on ignore ce qu'il est devenu depuis cette époque.

ANGELUCCI (ANGELO), fabricant de cordes de boyaux, naquit à Naples au commencement du 18me siècle, et mourut dans cette ville en 1765. Il contribua beaucoup à perfectionner les produits de ce genre d'industrie, dans lequel les Napolitains ont conservé une supériorité incontestable, particulièrement pour les chanterelles. Ce fut Angelucci qui découvrit que les moutons de sept ou huit mois, élevés et nourris sur les montagnes, fournissent des boyaux d'une qualité fort supérieure à ceux des mêmes animaux plus jeunes ou plus vieux et nourris dans les plaines. Il employait constamment plusieurs personnes pour chercher des intestins choisis, et avait plus de cent ouvriers sous ses ordres pour la fabrication des cordes. Les meilleurs ouvriers étaient tirés par lui d'une petite ville de l'Abruzze, nommée *Salé*. Angelucci avait formé une société pour l'augmentation de sa fabrique; mais elle fut de courte durée parce qu'il s'éleva un procès entre les co-associés, lequel donna lieu à plusieurs écrits assez curieux sur la fabrication des cordes de boyaux. On trouve des détails intéressans sur ce procès dans les *Nouvelles d'Italie*, de Volkmann, tome 8, page 208, et dans la *Gazette musicale de Spire*, année 1789.

ANGERMEYER (JEAN-IGNACE), né à Bildin dans la Bohême, vers la fin du 17me siècle, était un des plus habiles violinistes de la chapelle impériale dans les années 1723 à 1727. On a de lui plusieurs concertos de violon, qui sont restés en manuscrit, et qui portent pour souscription : *Authore Johanne Ignato Angermeyer, Bohemo Bilinensi.* Il y a lieu de croire qu'Angermeyer était frère ou du moins parent de Jean Adalbert Angermeyer, peintre célèbre, né comme lui à Bildin. Il fut un des violinistes de l'orchestre qui, en 1723, exécuta à Prague, l'Opéra de Fux, *Costanza e Fortezza*, au couronnement de l'empereur Charles VI.

ANGERSTEIN (JEAN-CHARLES), prédicateur à Bretkow, près de Stendal, vers 1788, fut auparavant organiste à Stendal. Il a écrit plusieurs compositions pour le clavecin, qui sont restées en manuscrit. Comme écrivain didactique, il est connu par un ouvrage intitulé : *Theoretisch praktische Anweisung, Choral-gesænge nicht nur richtig, sondern auch schœn spielen zu lernen* (Instruction théorico-pratique pour le chant simple, etc.) Stendal 1800, in-8°. C'est un fort bon ouvrage, utile à tous les organistes des églises protestantes.

ANGIOLINI (JEAN-FRÉDÉRIC), compositeur de musique instrumentale, né à Sienne, a passé quelque temps à Berlin, vers 1787, et y a publié quelques-uns de ses ouvrages. De là il s'est rendu à Pétersbourg, en 1791. En 1797 il est revenu en Allemagne, où il s'est fixé. Il vivait encore en 1812. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Sonata per cembalo con flauto;* 2° *Variazioni sopra il duetto : Pace caro mio sposo, nell' op. Cosa rara, per cembalo;* 3° *Trois sonates faciles pour la harpe, avec flûte ad lib.*, Berlin, 1792; 4° *Sonata seconda per cembalo, con flauto*, Berlin, 1794; 5° *Six variations*

faciles pour la harpe ou piano-forte, Brunswick, 1797; 6° *Arie aus dem Sonntagskinde : ich sage es doch immer, mit Veränderungen für die Harfe oder das Forte-piano*, etc., Brunswick, 1797. On a imprimé à Londres, en 1788, *six duos pour deux flûtes ou violons*, sous le nom d'Angiolini.

ANGLEBERME (JEAN-PIERRE D'), lecteur et professeur de droit à l'université d'Orléans, et ensuite conseiller au sénat de Milan, est mort dans cette ville, en 1521, par suite de l'explosion d'un magasin à poudre. On a de lui : *Homo, seu philosophus, qui de divinâ humanâque justitiâ disserit et de ipsâ quoque juris civilis scientiâ. Sermo de fortunâ in Plutarchum ubi de fortunâ Gallorum, sermo de pace, sermo de musicâ et saltatione ex Luciano*, etc., Paris, 1518, in-4°.

ANGLEBERT (JEAN HENRY D'), claveciniste de la chambre de Louis XIV, a publié à Paris, en 1689, un ouvrage intitulé : *Pièces de clavecin avec la manière de les jouer, diverses chacones, ouvertures, et autres airs de monsieur de Lully mis sur cet instrument, quelques fugues pour l'orgue, et les principes de l'accompagnement. Livre premier.* Dans la préface, il annonçait un second livre de ces pièces ; je ne crois pas qu'il ait paru. Le style de d'Anglebert a moins de grace que celui de Chambonnières (*V.* ce nom), mais sa musique est écrite avec beaucoup de pureté et de savoir. Ces qualités se font remarquer surtout dans les fugues et dans un contrepoint à quatre parties pour l'orgue, qui suivent les pièces de clavecin ; les meilleurs organistes allemands et italiens, contemporains de d'Anglebert, auraient pu se faire honneur de ces morceaux. Long-temps on a cru que Corelli avait été le premier compositeur qui eût varié *Les folies d'Espagne*, et même quelques personnes ont dit qu'il était l'auteur de cet air ; mais le recueil des pièces de d'Anglebert contient vingt-deux variations sur le même thême, et la *Folia* de Corelli n'a été publiée que dans l'œuvre 5° dont la première édition parut en 1700. Un beau portrait de d'Anglebert, peint par Mignard et gravé par Vermeulen, est en tête du livre de ce musicien.

ANGLEDI (....). La Bibliothèque du Roi à Paris, possède en manuscrit des *Toccates* pour l'orgue, de la composition de cet auteur, sur lequel on n'a d'ailleurs aucuns renseignemens.

ANGLERIA (CAMILLE), moine franciscain, né à Crémone. Il fut élève de Claude Merulo, et mourut en 1630. Il a publié : *Regole del contrappunto, et della musicale composizione*, Milan, 1622, in-4°. C'est un ouvrage médiocre dont la rareté fait tout le mérite.

ANGLESI (DOMINIQUE), musicien au service du cardinal Jean-Charles de Toscane, a composé la musique d'un opéra intitulé *La serva nobile*, qui fut représenté à Florence, en 1729. C'est tout ce qu'on connaît de lui.

ANGRISANI (CHARLES), chanteur italien, né à Reggio, vers 1760, se fit entendre sur plusieurs théâtres d'Italie, et se rendit ensuite à Vienne, où il a publié 1° *sei notturni a tre voci, soprano, tenore e basso, coll' accompagnamento di cembalo*, Vienne, 1798; 2° *sei notturni*, etc., op. 2°, Vienne, 1799.

ANGSTENBERGER (MICHEL), né à Reichstadt en Bohême, le 2 janvier 1717, fut dans son enfance un très bon contraltiste du chœur de l'église des chevaliers de la croix (Kreuzhermkirche), à Prague. Il avait beaucoup d'aptitude pour les sciences, particulièrement pour la musique, et il se serait distingué dans celle-ci s'il ne l'eût négligée pour remplir les devoirs de son état. En 1738, il était entré dans l'ordre des chevaliers de la croix, et il prononça ses vœux le 1er janvier 1743. Ensuite il fut pendant treize années chapelain à Carlsbad, puis doyen de la même ville, pendant onze autres années. En 1768 il passa à l'église de Saint-Charles, à Vienne, en qualité de *Commandeur*, et remplit les

fonctions de cette place jusqu'en 1789, époque de sa mort. Angstenberger écrivit dans sa jeunesse beaucoup de musique d'église, dans le style de Lotti; elle est restée en manuscrit.

ANIMUCCIA (JEAN), né à Florence au commencement du 16me siècle, ou à la fin du 15me, fut un des plus anciens maîtres de l'école italienne dont les compositions se firent remarquer par une harmonie plus nourrie, un dessin de voix plus élégant et un caractère mélodique mieux adapté aux paroles que les productions des maîtres flamands. Dans sa jeunesse, il se lia d'amitié avec saint Philippe de Neri, qui fonda la congrégation de l'oratoire en 1540, à Rome, et à qui l'on attribue communément l'invention du drame sacré auquel on donne le nom d'oratorio. Animuccia était devenu le pénitent de Philippe : il composa ses *Laudi* ou hymnes à plusieurs parties, qu'il allait chanter chaque jour avec ses amis à l'oratoire, après le sermon, et ces *Laudi* devinrent l'origine de l'oratorio proprement dit. Au mois de janvier 1555, il fut nommé maître de la chapelle du Vatican : il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de mars 1571, époque où il cessa de vivre. Poccianti (*Catal. Script. Florent.*, p. 101), a placé l'époque de sa mort en 1569; mais c'est une erreur : car Pierre Louis de Palestrina succéda immédiatement à Animuccia dans la place de maître de la chapelle du Vatican, au mois d'avril 1571, comme on le voit par les archives de cette chapelle, et par la notice manuscrite des contrapuntistes et des compositeurs de musique par Joseph Octave Pitoni.

On a publié de ses compositions : 1° *Il primo libro di madrigali a tre voci, con alcuni motetti, e madrigali spirituali*, Rome, per il Dorico, 1565; 2° *Il primo libro di messe a quattro, cinque e sei voci*, Rome, *per gli eredi de' Dorici*, 1567; 3° *Il primo libro de' madrigali a quattro, cinque e sei voci*, Venise, Gardane, 1567; 4° *Libro delli magnificat a quattro voci*, Rome, *per gli eredi dei Dorici*, 1568; 5° *Il secondo libro delle laudi ove si contengono motetti, salmi, ed altri volgari e latini fatti per l'oratorio di S. Girolamo, mentre quivi dimorava S. Filippo, e l'Animuccia era il maestro di cappella*, Roma, per gli eredi del Blado, 1570. On voit par ce titre qu'Animuccia avait été maître de chapelle de l'oratoire avant de passer au Vatican, c'est-à-dire antérieurement à 1555. Le P. Martini a inséré dans son essai fondamental de contrepoint fugué (P. I, p. 129) un *Agnus Dei*, à six voix, de la messe *Gaudea in Cœlis*, et un autre *Agnus* (p. 181) de la messe *ad Cœnam agni providi*, tous deux extraits du recueil de messes d'Animuccia, cité ci-dessus. Le maître de chapelle Reichardt possédait deux messes manuscrites de ce compositeur : l'une pour deux soprani, alto, tenore et basse; l'autre pour deux soprani, alto et baryton : elles étaient vraisemblablement tirées du même recueil. Il paraît qu'Animuccia a composé des messes, des hymnes et des motets postérieurement aux publications qui viennent d'être citées, et que ces ouvrages sont restés en manuscrit dans la chapelle du Vatican; car on lit dans un *Censuale*, manuscrit de la même chapelle, l'ordre suivant, signé par le chanoine Cenci, et daté du 23 décembre 1568 (*V.* Baini, *Mem. stor. crit. della vita e delle op. di Giov. Pierl. da Palestrina*, t. 2, p. 104, n° 532) : *R. Mo. Vincenzo Rago pagherete a Mo. Giovanni Animuccia, maestro dei cantori della cappella, scudi venticinque di moneta, quali sono per la fatica e spesa, che egli ha fatto in comporre, e scrivere, e fare scrivere a sue spese l'infrascritti inni, motetti, e messe, che di nuovo per nostra commissione* EGLI HA COMPOSTO NEL PRESENTE ANNO, *le quali erano necessarie in cappella, e che sono secondo la forma del concilio di Trento, e dell' offizio novo, che io ve li farò boni alli conti vostri.* Nota delle composizioni.

L'inno Aures ad nostres, *per la quadragesima, l'inno della Transfigurazione, cinque inni delle Ferie, l'inno* Exultet cœlum *in tono natalis, l'inno* Deus tuorum militum *in tono ut supra, l'inno* Salvete flores martyrum *in tono ut supra. Un motetto a quattro voci, per la vigilia di Natale quando passa il Papa. Un motetto a cinque* Puer natus est nobis *per il giorno del capo d'anno. Un motetto a sei per la mattina d'ogni santi per quando passa il Papa. Un motetto a quattro* Xtus in altum *per quando passa il Papa. Un inno* Exultet cœlum laudibus *in tono ordinario, un inno* iste Confessor *in tono ut supra, l'inno* Jesu corona virginum *in tono ut supra, l'inno* Ave maris stella. *Una messa a cinque della madonna. Due messe a quattro della madonna. Di casa li* 23 *di decembre* 1568. *Gaspar Cincius cancus et magister cappellæ.* La rapidité prodigieuse qu'Animuccia avait mise à composer tous les ouvrages énumérés dans cette note a de quoi frapper d'étonnement; car tout cela a dû être fait en cinq mois, puisque ce laps de temps s'était seulement écoulé depuis la bulle donnée par le pape Pie V pour la reforme du bréviaire et de l'office, en exécution du décret du concile de Trente, jusqu'à la date de la note qu'on vient de lire. La fécondité a toujours été une qualité distinctive des compositeurs italiens.

ANIMUCCIA (PAUL), frère du précédent, fut un des plus habiles contrapuntistes du seizième siècle. Pittoni affirme, dans sa notice manuscrite des contrapuntistes et des compositeurs, que ce musicien fut maître de chapelle de Saint Jean de Latran depuis 1550 jusqu'en 1555, et qu'il succéda à Rubino. Il y a erreur dans cette assertion, car le maître de cette chapelle, en 1552, était Bernard Luppachini, qui eut pour successeur, en 1555, Pierre Louis de Palestrina. Animuccia ne fut maître à Saint Jean de Latran que depuis le mois de janvier 1550 jusqu'en 1552. Le même auteur met en doute que Paul Animuccia ait été frère de Jean; mais Poccianti, qui était contemporain de ces deux musiciens, dit positivement dans son catalogue des écrivains florentins, qu'ils étaient frères: *Paulus Animuccia laudatissimi Joannis frater, musicus venustissimus, madrigales et motettos mira suavitate refertos posteris transmisit.* (Catal. script. Florent. p. 143.) Le même auteur dit que Paul Animuccia mourut en 1563. On trouve dans le catalogue de la bibliothèque musicale de Jean IV, roi de Portugal, l'indication d'un recueil de madrigaux de ce musicien sous ce titre: *Il desiderio, madrigali a cinque, lib.* 2. Un de ses madrigaux a été inséré parmi ceux de Roland de Lassus, publiés à Venise par Gardane, en 1559; un autre madrigal de sa composition a été placé par le même Gardane dans son recueil de 1559. Dans la collection de motets imprimée à Venise, en 1568, on en trouve un d'Animuccia; enfin Antoine Barré a publié à Milan, en 1588, un recueil de motets, qui contient quelques pièces du même maître; ce recueil a pour titre: *Liber primus Musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ cantiones, quas vulgo motetta appellant.*

ANJOS (DIONISIO DOS), compositeur, harpiste et virtuose sur la viola da Gamba, naquit à Lisbonne et entra en 1656 dans l'ordre des Hiéronimites, au monastère de Belem. Il y mourut le 19 janvier 1709. Il a laissé en manuscrit les ouvrages suivans de sa composition: 1° *Responsorios para todas as festas da primeira classe;* 2° *Psalmos de vesperas, e Magnificat; Diversas Missas, Vilhancicos et Motetes.* Machado (*Biblioth. Lusit. t.* 1, *p.* 704) dit que ces compositions existent dans le couvent de Belem.

ANKERTS (GHISLIN D'), *V.* DANKERTS.

ANMER (. . . .), musicien anglais et compositeur, éprouva pendant la durée du protectorat les effets de la persécution dont les arts avaient été l'objet, et vécut dans la retraite; mais à la restauration, il

revint à la cour, et fut du nombre des musiciens qui composèrent la chapelle de Charles II avec Tucker, Henri Lawes, Henri Purcell, Humphrey, Blow et Wise. Les compositions d'Anmer sont restées en manuscrit.

ANNE-AMALIE, princesse de Prusse, sœur de Frédéric II, naquit le 9 novembre 1723. Élève de Kirnberger, directeur de sa musique, elle acquit assez d'habileté pour composer sur la cantate de Ramler, *la mort de Jésus*, une musique qui, dit-on, disputa le prix à celle de Graun. Kirnberger en a inséré un chœur dans son art de la composition pure (*Kunst des reinen-satzes*). Ce morceau est écrit d'un style mâle et nerveux, et l'on y trouve plus de connaissance des divers artifices du contrepoint qu'il n'est donné ordinairement à une femme d'en posséder. Un trio pour le violon, placé dans le même ouvrage, prouve son talent dans la composition instrumentale. A ces connaissances, elle joignait, surtout dans sa jeunesse, une habileté rare sur le clavecin. Cette princesse est morte à Berlin, le 30 mars 1787. Elle avait rassemblé une bibliothèque de musique qui contenait les ouvrages manuscrits et imprimés les plus rares, tant dans la théorie et l'histoire que dans la pratique. On y remarquait surtout la collection complète des œuvres de *J. S. Bach*, de *Hændel*, des anciens maîtres de l'école allemande tels que *L. Hasler*, *J. Kuhnau*, *D. Vetter*, *Homilius*, *Agricola*, etc., et les ouvrages des grands organistes *D. Buxtehude*, *N. Bruns* et *J. C. F. Fischer*. Cette précieuse collection, estimée 40,000 écus de Prusse (160,000 francs), a été léguée par le testament de cette princesse au Gymnase de Joachimsthal à Berlin, avec les portraits de J. S. Bach et de Kirnberger, peints par Lisiewsky.

ANNE-AMALIE, duchesse de Saxe-Weimar, fille du duc Charles de Brunswick, naquit à Brunswick le 24 octobre 1739. Douée des plus heureuses dispositions pour la musique, elle se livra avec ardeur à l'étude de cet art, d'abord sous la direction de Fleischer, et ensuite sous celle de Wolff, maître de chapelle à Weimar, qui lui enseigna la composition. Son travail assidu la mit bientôt en état d'écrire un oratorio qui fut exécuté par la chapelle du duc de Weimar, en 1758, et d'un petit opéra intitulé *Erwin und Elmire*, représenté en 1776, et dont Lenz a fait l'éloge dans le Mercure allemand (mai 1776, p. 197). C'est au goût éclairé de cette princesse que le théâtre de Weimar est redevable de la splendeur où il parvint vers 1770, et de l'exécution parfaite qu'on y remarquait. Elle est morte à Weimar le 12 avril 1807.

ANNE-DEN-TEX (CORNEILLE). *Voyez* TEX.

ANNIBALE, surnommé *Patavinus* ou *Padovano*, parce qu'il était né à Padoue, fut un des plus grands organistes du 16me siècle, et en même temps le plus habile joueur de luth et de clavecin de son temps. Vincent Galilée en fait un pompeux éloge dans son dialogue sur la musique et dans son *Fronimo*. Il n'était âgé que de 25 ans lorsqu'on lui accorda la place d'organiste de l'église St.-Marc de Venise. Il en remplit les fonctions pendant plus de 30 ans, et vivait encore en 1560. On a de lui : 1° *Liber primus motettorum quinque et sex vocum*, Venise 1576. 2° *Cantiones quatuor vocum*, Venise, 1592. 3° *Madrigali a cinque voci*, ibid. 1583. Il est vraisemblable que ce sont des réimpressions d'éditions plus anciennes.

ANNUNCIACAM (FRANÇOIS-GABRIEL D'), cordelier du grand couvent de Lisbonne, né en 1679, a publié un traité de plain-chant sous ce titre : *Arte de Canto-chao, resumida para o uzo dos religiosos Franciscanos observantes da Santa Provincia de Portugal*. Lisbonne, 1735, in-4°.

ANORA (JOSEPH), de Venise, a composé la musique d'un opéra, intitulé *Don Saverio*, qui fut représenté dans sa patrie, en 1744. Les particularités de la vie de ce musicien sont inconnues.

ANSALDI (CASTO-INNOCENTE), domi-

nicain, né à Plaisance le 7 mai 1710, fit ses études chez les jésuites et devint un helléniste habile. En 1750 il fut nommé professeur à l'université de Ferrare.

Dans son enfance, il courut un très grand danger, sa mère étant allée avec lui en pélerinage à Lodignano, on venait de mettre les chevaux à la voiture pour retourner à Plaisance; mais les rênes n'étaient point encore attachées. Ansaldi saisit le moment où sa mère et le cocher étaient éloignés, pour monter sur le siége et chasser les chevaux, qui s'enfuirent à travers les champs et jetèrent l'enfant dans une prairie, où, heureusement, il ne se fit aucun mal.

Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *De forensi judæorum Buccina commentarius*, Brixiæ, 1747, in-4°. C'est un fort bon livre où la matière est traitée à fond.

ANSALDI (FRANÇOIS), né à Verceil, en 1785, est élève de Pietro Sassi, son oncle, qui en a fait un habile violiniste. Ayant été nommé directeur de la chapelle du roi de Portugal, il est passé avec la cour à Rio-Janeiro, où il réside maintenant. Il a composé plusieurs concertos de violon, qui sont restés en manuscrit.

ANSANI (GIOVANNI), né à Rome vers le milieu du 17me siècle, fut un des meilleurs tenors de l'Italie, et non un sopraniste, comme on le dit dans le Dictionnaire des Musiciens de 1810. En 1770 il passa en Danemarck, où il se fit entendre avec succès. En 1782 il chanta à Londres, et en 1784 à Florence. Après avoir paru sur les théâtres principaux de l'Italie, il se retira à Naples à l'âge de près de 50 ans, et s'y livra à l'enseignement du chant. Il vivait encore en 1815. Les qualités par lesquelles ce chanteur se distinguait, dit Gervasoni (*Nuova teoria di musica*, p. 84), qui l'avait entendu plusieurs fois, étaient une sûreté d'intonation fort rare, une grande puissance d'expression, et la plus belle méthode de chant, soit sous le rapport de la mise de voix, soit sous celui de la vocalisation.

Ansani s'est aussi distingué comme compositeur de musique de chambre, et l'on a de lui plusieurs morceaux de très bon style, entr'autres des duos et des trios pour soprano et tenor avec basse continue. On ignore s'il vit encore. Gerber dit (*Neues Lex.*) qu'on a représenté à Florence, en 1791, un opéra de sa composition intitulé *la Vengeance de Minos*.

ANSCHUTZ (SAL.-JEAN-GEORGES), pasteur à Péterwitz près de Schweidnitz, dans la Silésie, naquit le 28 février 1745, fut nommé pasteur en 1773, et mourut le 28 février 1807. Il a inséré quelques articles sur la musique dans les journaux de la Silésie, particulièrement des réflexions sur le clavecin (*Etwas über das klavier und piano forte*).

ANSCHUTZ (J.-A.), musicien allemand actuellement vivant sur qui je n'ai pu me procurer d'autre renseignement que la liste de ses ouvrages. On a publié de lui : 1° Six chansons allemandes (*Sechs deutsche Lieder*), Bonn, Simrock; 2° Trois chansons allemandes et une française, *ibid.*; 3° Deux airs italiens et allemands pour la voix d'alto, *ibid.*; 4° *Das blümlein wunderschoen* (La jolie petite fleur), *ibid.*; 5° Quatre chansons allemandes, *ibid.*; 6° *Rhapsodische Gesænge, versuch einer musikalischen Declamation*, opera 8, Augsbourg, Gombart; 7° Trois chants, paroles de Gœthe, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; 8° *Wer kauft liebesgötter*, de Gœthe, Bonn, Simrock; 9° Walses à neuf parties pour l'orchestre, livres 1er, 2e et 3e, Bonn, Simrock; 10° *Idem.* à dix parties, livre 4e, *ibid.*; 11° Marche des francmaçons en harmonie, à treize parties, en partition, *ibid.*; 12° La musette de Nina variée pour le piano, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; 13° Huit allemandes pour le piano, livre 1er, Augsbourg, Gombart; 14° Walses pour le piano, livres 2e et 3e, Bonn, Simrock; 15° *Idem.*, livre 4e, *ibid.*; 16° Hymne maçonnique pour trois voix et

chœur, avec deux violons, alto et violoncelle, en français et en allemand, *ibid.*

ANSCHUTZ (ERNEST-GERHARDT-SALOMON), docteur en philosophie, professeur de l'école bourgeoise et organiste à la nouvelle église de Leipsick, est né en 1800 à Lauter près de Suhl. Il est auteur d'un traité de musique vocale (*Schulgesanbuch*) qui a été publié à Leipsick, en deux parties in-8°. On a aussi d'Ernest Anschutz un recueil de chansons allemandes, œuvre 1er, qui a paru à Leipsick en 1825.

ANSELME DE PARME (GEORGE), écrivain sur la musique, ne fut connu jusqu'à ce moment que par ce que Gaforio en a dit en plusieurs endroits de ses ouvrages. Forkel parle d'Anselme dans sa littérature musicale (p. 487), mais d'une manière vague, et seulement d'après les indications de Gaforio. Le P. Affò, bibliothécaire de Parme, fait l'éloge d'Anselme dans ses *Memorie degli scrittori e letterati parmiggiani*, et déplore amèrement la perte d'un dialogue sur la musique qu'il avait écrit. E. Gerber (*Neues Lexik. der Tonk.*) croit que cet Anselme est le même qu'Anselme Flamand, musicien du duc de Bavière, que Zacconi (*Prattica di Musica*, part. II, ch. 10) considère comme le premier auteur de l'addition de la septième syllabe de solmisation aux six premières de l'hexacorde de Gui d'Arezzo. Gerber ne s'était point souvenu qu'Anselme de Parme ayant vécu antérieurememt à Gafforio, c'est-à-dire vers le milieu du 15me siècle, n'a pu être l'Anselme dont parle Zacconi, puisque celui-ci vécut dans le même temps qu'Hubert Waelrant, c'est-à-dire vers le milieu du 16me siècle. Tous les doutes qui s'élevaient sur cet écrivain sont maintenant dissipés par la découverte que l'abbé Pierre Mazzuchelli, bibliothécaire de la Bibliothèque Ambroisienne, a faite, en 1824, du manuscrit de son ouvrage *De Harmonia dialogi*. Les circonstances qui donnèrent lieu à cette découverte sont assez curieuses. Un des amis du savant bibliothécaire, étant entré dans la boutique d'un épicier, remarqua que le marchand, pour envelopper ce qu'il venait d'acheter, déchirait une page d'un livre in-folio dont la couverture était déjà arrachée; imaginant que ce volume pouvait mériter un meilleur sort, il en fit l'acquisition et le montra à l'abbé Mazzuchelli, qui en reconnut aussitôt la valeur, et qui le déposa à la Bibliothèque Ambroisienne, où il existe actuellement. Cette copie des dialogues d'Anselme paraît avoir appartenu à Gaforio, car on trouve à la fin ces mots, d'une autre main que le reste du manuscrit : *Liber Franchini Gafori laudensis musicæ professoris, mediolani phdnasci.* Le P. Affò (*Memorie degli scrittori e letterati parmiggiani*, t. II, n° LXXVII, p. 155 et suiv.) appelle Anselme *Giorgio Anselmi Seniore*, en fait un professeur de mathématiques, né à Parme, et assure qu'il était mort avant 1443. Tout cela est conforme au titre de l'ouvrage dont il vient d'être parlé, car il commence ainsi : *Præstantissimi ac clarissimi musici, artium medecinæque ac astrologiæ consumatissimi Anselmi Georgii Parmensis, De musica dicta prima balnearum.* Comme on le voit par ce titre, Anselme était à la fois musicien habile, médecin et astronome, ou, comme on disait alors, *astrologue*. Dans le catalogue des œuvres de ce savant, qui se sont perdues, le P. Affò cite *de Harmonia dialogi*. Ces dialogues, dit-il, se font entre l'auteur et une personne illustre de la maison de *Rossi*. Dans le fait, on voit dans le manuscrit dont il est ici question, que cette personne porte le nom de *Pietro de Rubeis*, qui est la traduction latine de *Rossi*. Une courte dédicace qui suit le titre de l'ouvrage, démontre que ce Pierre de Rossi avait été le mécène et le protecteur d'Anselme; la voici : *Magnifico militi domino et benefactori meo optimo domino Petro Rubeo, Georgius Anselmus salutem et recommendationem. Disputationem nostram de harmonica celesti quam Corsenæ septembri proximo in balneis ha-*

huimus redactam tuo jussu his in scriptis ad te mitto. Quantum tamen recolere valui : quatenus quod erratum aut neglectum fuerit pro arbitrio emendes. Vale, integerrime heros : ex Parma idus aprilis, 1434. Ainsi, ce fut dans les premiers mois de l'année 1434 que cet ouvrage fut terminé. C'est une des époques les plus intéressantes de l'histoire de la musique. L'abbé Mazzuchelli croit que les bains de Corsena, dont il est parlé dans cette dédicace, ne sont autres que ceux de Lucques. Le manuscrit d'Anselme est composé de 87 feuillets in-fol. Il est divisé en trois dissertations ou dialogues dont voici les titres : 1° *De Harmonia celesti ;* 2° *De Harmonia instrumentali ;* 3° *De Harmonia cantabili.* Nul doute que les deux derniers dialogues n'offrent beaucoup d'intérêt, à cause de l'époque où ils ont été écrits ; malheureusement, presque tous les exemples de musique manquent, et les portées qui avaient été préparées sont vides.

- ANSELME DE FLANDRE ou FLAMAND, qu'on a mal à propos confondu avec le précédent, fut attaché comme musicien au service du duc de Bavière, vers le milieu du 16me siècle. Zacconi, dans sa *Pratica di Musica* (part. II, lib. 1, c. 10), dont la seconde partie a été imprimée en 1622, assure que ce musicien entreprit de compléter la gamme en nommant *si* la septième note bécarre, et *bo* la même note affectée d'un bémol. D'un autre côté, Mersenne (*Quest. in Genes.*, p. 1623) cite Pierre Maillart, lequel affirme qu'un Flamand anonyme avait proposé l'addition de pareilles syllabes, vers 1547. Il est impossible de décider maintenant s'il s'agit d'Anselme ou d'Hubert Waelrant, auquel on attribue aussi cette invention. Au reste, il est bon de remarquer que plusieurs auteurs ont proposé de semblables additions sous d'autres noms (*V.* Waelrant (Hubert), De Putte (Henri), Calwitz, Uréna (Pierre de) Caramuel de Lobkowitz ; Hitzler (Daniel) et Lemaire (Jean). On peut aussi voir les articles Gibel ou Gibelius (Othon), et Battstedt (Jean-Henri). On trouve un passage relatif à Anselme Flamand dans les Notices sur les écrivains de Bologne, par Fantuzzi, t. 5, p. 344, n° 5. Il s'agit d'une lettre qui fut écrite en 1743 par François Provedi, de Sienne, à un maître de chapelle de Rome, son ami, pour avoir son avis sur le meilleur système de solmisation, savoir, de celui de Gui d'Arezzo, ou de celui d'Anselme Flamand. Il dit que le P. Fausto Fritelli, maître de chapelle de la cathédrale de Sienne avait introduit ce dernier système dans son école publique, mais que tous les professeurs de la ville le blâmaient et rejetaient ce système de solmisation. Cette question avait soulevé des discussions dans tout le pays : c'est à propos de ces discussions, où lui-même était intéressé par un écrit qu'il avait publié sur cette matière, que Provedi écrivit sa lettre. Il s'était prononcé contre la nouvelle méthode de solmisation, et tout rempli des préjugés de sa nation, il avait conclu en faveur de la solmisation ancienne, condamnée par la nature même de la tonalité moderne. Voici le texte du passage dont il s'agit : *Atteso che il Rev. Sig. D. Fausto Fritelli, novello maestro di cappella di questa metropolitana, introdusse nella sua pubblica scuola l'uso di solfeggiare secondo il metodo d'Anselmo ; un cavaliere d'alto lignaggio, che ha molto interesse in questo particolare, sentendo, che questa innovazione veniva rigettata unanimamente da tutti i professori di questa città, mi fece l'onore commendarmi di mettere in carta il mio sentimento. A contemplazione poi de' varj miei padroni ed amici, la pubblicai colle stampe, e dai medesimi ne sono state mandate delle copie in diverse città per sentire le opinioni dei più periti nell' arte. Intanto che eglino stanno attendendo le risposte, io per mia parte ricorro all' oracolo del P. V. M. R. per sapere quale debbe essere il mio destino. Per tanto mi son preso l'ardire d'inviargliene una copia, assieme con una del*

mio competitore, acciò ella possa con tutto suo comodo esaminarle amendue, assicurandola che della sua graziosissima risposta dipenderà se dovrò continuare o nò nel serioso impegno ove mi trovo. Perciò prego vivamente la P. V. volersi compiacere dirmi con tutta ingenuità il suo parere, acciò possa dalle virtuosissime autorevoli sue istruzioni ricevere quelli avvertimenti che stimerò più confacevoli ai miei presenti interessi, risolutissimo dipendere dalle medesime, etc.

ANSELMI (***), compositeur italien du 18me siècle, n'est connu que par un opéra intitulé *I tre Pretendenti*, qui a été représenté à Lodi, en 1786.

ANSELYNE (ANTOINE), musicien français qui vivait vers le milieu du 16me siècle, était employé dans la chapelle des enfans de France, sous le règne de François Ier, en 1534, suivant un compte de la maison de ces princes, qui finit en 1538 (M. 11, F. 540, suppl. de la bibl. du roi de France).

ANTAO ou ANTOINE DE SANTA ELIAS, carme portugais, naquit à Lisbonne vers 1690. Il passa une partie de sa jeunesse dans les possessions portugaises en Amérique. Après son retour en Europe, il entra au couvent de son ordre, à Lisbonne, où son habileté dans la composition et sur la harpe le fit nommer maître de chapelle. Il mourut en 1748. Ses compositions, qui consistent en *Te Deum* à quatre chœurs, répons, messes, psaumes, hymnes, et cantate pour l'anniversaire de la naissance du roi, sont conservées dans la bibliothèque de son monastère.

ANTEGNATI (GRATIADIO), célèbre constructeur d'orgues, né à Brescia, vivait vers 1580. Il a construit l'orgue de la cathédrale de sa patrie, et fut aidé dans cet ouvrage par son fils, qui est l'objet de l'article suivant.

ANTEGNATI (CONSTANT), fils du précédent, naquit à Brescia, vers le milieu du 16me siècle. Il fut habile constructeur d'orgues, et célèbre organiste à la cathédrale de sa patrie. Il occupa cette place jusqu'en 1619, où une apoplexie, dont il fut frappé, le rendit impotent jusqu'à sa mort, qui n'arriva que quelques années après. Les habitans de Brescia, pour récompenser ses talens et la pureté de ses mœurs, lui firent une pension. On trouve son éloge parmi les *Elogi istorici*, d'Octave Rossi, p. 500.

Il a publié: 1° *Canzoni a quattro, uno, due, tre e quattro libri*, Venezia per Aless. Vincenti; 2° *Messe e motetti a due e tre chori*, Venezia, presso Bart. Magni; 3° *Motetti e letanie a tre*, Venezia, Bart. Magni; 4° *Messe e sinfonie a otto*, Venise, Bart. Magni; 5° *Inni d'intavolatura d'organo*, Venise; 6° l'*Antegnata intavolatura di ricercate*, Venise, Barth. Magni; 7° *L'Arte organica*, Brescia, 1608; 8° *Motetti a tre voci*, Venise; 9° *Motetti e messe a dodici in tre chori*, Venise, Alles. Vincenti; 10° *Canzoni da sonare a quattro e otto voci*, Venise, 1619. Ses quatre livres de chansons à quatre voix furent réimprimés à Venise en 1621.

ANTES (.....), mécanicien anglais, vivait à Londres vers la fin du dix-huitième siècle. En 1801, il construisit un pupitre mécanique pour un quatuor, qui, au moyen de la pression d'une pédale, tournait les pages de la musique. Des inventions du même genre, mais différentes par le mécanisme, ont été publiées depuis lors. (Voyez Paillet, Puiroche et Wagner).

ANTHIPPE, musicien grec, à qui Pindare (in *Plut. de musica*) et Pollux (lib. 4, c. 10, sect. 78) ont attribué l'invention du mode lydien, que d'autres ont donné à Mélanippide (Voy. ce nom), et quelques uns à Torrêbe.

ANTIER (MARIE), née à Lyon, en 1687, vint à Paris en 1711, et débuta presque aussitôt à l'Opéra, où elle joua pendant vingt-neuf ans. C'était, dit-on, une actrice excellente, et l'on vante la manière dont elle jouait les rôles de magicienne dans les opéras de Lulli. Elle mourut à Paris le 3

décembre 1747. Ce fut elle qui couronna le maréchal de Villars, la première fois qu'il alla à l'Opéra après la bataille de Denain.

ANTIGÉNIDE, joueur de flûte, naquit à Thèbes, en Béotie. Il apprit la musique sous la direction de Philoxène, poète-musicien, dont il devint le joueur de flûte ordinaire. Périclès le chargea d'enseigner cet instrument à Alcibiade. Il était enthousiaste de son art, moins pour les applaudissemens qu'il lui procurait, que pour l'art lui-même; car il avait pour le goût de la multitude un mépris qu'il tâchait d'inspirer à ses élèves. Il dit un jour à l'un d'eux, qui, bien que fort habile, était peu applaudi de l'auditoire : *Jouez pour les muses et pour moi.* On rapporte à ce sujet l'anecdote suivante : un joueur de flûte ayant été fort applaudi par le peuple, Antigénide, qui n'était pas encore sorti de l'hyposcène, dit aussitôt : « Pourquoi donc tout ce bruit? Certes, il faut « qu'il y ait ici quelque chose de bien mauvais dans ce qu'on a entendu; s'il en « était autrement, cet homme n'aurait pas « mérité tant d'applaudissemens. » Il est bon de remarquer qu'Athénée attribue ce propos à Asopodore de Phliase (*Deipnosoph.*, lib. XIV). Antigénide fit à la flûte des changemens utiles, en perfectionna la structure, et augmenta le nombre des trous. Apulée (*in Florid., sect.* 4), prétend qu'il fut le premier qui trouva le moyen de jouer sur la même flûte dans les cinq modes éolien, ionien, lydien, phrygien et dorien. La supériorité de son talent était bien reconnue, si l'on en juge par ce mot d'Epaminondas, qu'on voulait effrayer en lui annonçant que les Athéniens envoyaient contre lui des troupes équipées d'armes de nouvelle invention : *Antigénide*, dit-il, *s'afflige-t-il lorsqu'il voit des flûtes nouvelles entre les mains de Tellis?*

ANTINORI (LOUIS), né à Bologne vers 1697, fut l'un des plus habiles chanteurs du commencement du 18me siècle. Il possédait une voix de ténor pure, pénétrante, et joignait à cet avantage une méthode excellente. Il fut engagé pour le théâtre de Londres dirigé par Handel, et y débuta avec succès en 1726.

ANTIQUIS (JEAN D'), maître de chapelle à l'église de Saint-Nicolas, à Bari, dans le royaume de Naples, florissait dans la seconde moitié du 16me siècle. On a de lui : 1° *Villanelle alla Napoletana a tre voci di diversi musici, raccolte da Jo. de Antiquis, con alcune delle sue*, Venise, 1574, in-8° obl.; 2° *Madrigali a quattro voci con un dialogo a otto*, Venise, 1584, in-4°; 3° *Il primo libro di canzonette a due voci da diversi autori di Bari*, ibid., 1584. Ce recueil est intéressant parce qu'il fait connaître plusieurs compositeurs, nés à Bari, ou dans ses environs; en voici les noms : *Simon de Baldis, Etienne Felis, Mutilo Estrem, Fabrice Facciola, Jean de Marini, Jean François Gliro, Jean Baptiste Pace, Jean Donat de Lavopa, Jean Pierre Gallo, Nicolas Marie Pizziolis, Jean François Capsani, Nicolas Vincent Fanelli, Tarquin Papa, Victor de Helia, Jean François Palumbo, Jean Jacques Carducci, Jean Vincent Gottiero, Horace de Martino, Joseph di Cola Janno, Dominique dello Mansaro, Donat Antoine Zazzarino, Jean François Violanti* et *Pomponio Nenna.*

ANTOINE (FERDINAND D'), capitaine au service de l'électeur de Cologne, vers 1770, fut habile violiniste et claveciniste. Marpurg, Kirnberger et Riepel furent ses maîtres de composition, et son goût se forma dans un voyage qu'il fit en Italie. Depuis 1780 il a mis en musique les opéras suivans : 1° *Il mondo alla roversa*; 2° *Das tartarische gesetz* (la loi des Tartares); 3° *Das mædchen in Eichthale* (la fille de la vallée aux chênes); 4° *Otto der Schütz* (Othon l'archer), 1792; 5° *Der Fürst und sein Volk* (le Prince et son peuple), opérette; 6° *Ende gut, alles gut* (bonne fin, tout est bon), opéra en deux actes, 1794; 7° Chœurs de la tragédie de *Lanassa*. Il

a fait aussi la musique d'un prologue de Cramer, et composé quelques symphonies et des quatuors de violon, dans la manière de Haydn.

ANTOINE (HENRI), connu sous le nom de *Crux*, naquit à Manheim en 1768, et vint à Munich en 1778, avec sa mère, la fameuse actrice Franciska Antoine, née Amberger. Il fut d'abord destiné au théâtre et reçut des leçons de sa mère. Il parut souvent sur le théâtre de la cour dans les rôles d'enfant. Mais bientôt il étudia la musique et reçut des leçons de P. Winter, alors musicien de la cour. Sa mère, pour achever son éducation musicale, le mit pendant deux ans à l'école de Léopold Mozart, à Salzbourg. En 1786 il passa au service de l'électeur de Trèves, à Coblentz; mais il quitta cette cour pour voyager en France et en Hollande. Après avoir été quelque temps au service du comte de Bentheim à Steinfort, il y épousa la cantatrice Joanna Fontaine et partit avec elle pour Munich, en 1791; il y fut placé comme violiniste à la chapelle électorale, et y mourut en 1809. On connaît de lui quelques compositions manuscrites pour le violon.

ANTOINE (ERNEST), frère du précédent, naquit à Manhein en 1770. Il apprit le hautbois du musicien de la cour Ram. En 1786 il passa au service du prince électoral de Trèves, à Coblentz, et y acquit la réputation d'un artiste habile. Mais les troubles de la guerre et le changement de gouvernement ayant obligé le prince à réformer sa musique, Antoine chercha un autre moyen d'existence et fut nommé collecteur de la loterie royale à Munich, où il se trouvait en 1812.

ANTOLINI (FRANÇOIS), professeur de clarinette à Milan, né à Macerata en 1771, a écrit un petit ouvrage utile aux compositeurs, sous le titre de *La retta maniera di scrivere per il clarinetto ed altri stromenti di fiato, con sei tavole contenuti, oltre varj esempi dimostrativi, eziandio le due scale del clarinetto più chiare e complete delle communi. Opera utilissima principalmente ai compositori di musica, non che agli esercenti in essa trattati*, Milano, della tipograf. di Candido Buccinelli, 1813, 62 p. in-8°.

ANTON (CONRAD-THÉOPHILE), né à Lauban, le 29 novembre 1746, enseigna d'abord les sciences morales et politiques dans l'université de Wittemberg, et devint en 1780 professeur de langues orientales dans la même université. Dans sa jeunesse, il s'était livré à l'étude de la musique, et le goût qu'il avait conservé pour cet art lui fit diriger ses travaux sur des objets qui y sont relatifs, et particulièrement sur la musique des Hébreux. On a de lui : 1° *Dissertatio de metro Hebræorum antiquo*, Leipsick, 1770, in-4°; 2° *Vindiciæ disputationis de metro Hebræorum antiquo, a dubitationibus virorum doctorum*, ibid., 1771, in-8°; 3° *Pars secunda*, ibid., 1772, in-8°; 4° *Versuch, die Melodie und Harmonie der alten hebraischen Gesænge und Tonstücke zu entziffern, ein Beytrag zur Geschichte der hebraischen Musik, nebst einigen Winken für die hebraischen Grammatiker, Ausleger und Kunststrichter des alten Testaments* (la mélodie et l'harmonie des anciens chants hébraïques, etc., essai sur l'histoire de la musique des Hébreux, etc.), première partie, dans le répertoire de littérature biblique du professeur *Paulus*, tom. 1, Iéna, 1790, in-4°, pag. 160 — 191; deuxième partie, dans le même ouvrage, t. 3, 1791, pag. 1 — 81; 5° *Ueber das Mangelhafte der Theorie der Musik : ein kurzer Aufsatz* (sur l'imperfection de la théorie de la musique), dans le journal musical de Reichardt, page 133; 6° *Ueber die Musik der Slaven* (sur la musique des Slaves), dans le Magasin musical de Cramer, t. 1, page 1034; 7° *Salomonis Carmen melicum, quod canticum canticorum dicitur, ad metrum priscum et modos musicos revocavit, recensuit, in vernaculam transtulit, notis criticis aliisque illustravit, et glossarium addidit Conr. Gottl.*

Antoni, Wittemberg et Leipsick, 1800; 108 pages, in-8°.

ANTONELLI (ABBONDIO) ou ANTINELLO, né dans la seconde moitié du 16me siècle, fut compositeur et maître de chapelle de l'église épiscopale de Bénévent, dans le royaume de Naples. Il a publié à Rome un livre de motets à quatre voix, en 1604. En 1608, Antonelli devint maître de la chapelle de Saint-Jean de Latran, à Rome, mais il ne conserva cette place qu'une année, ce qui peut porter à croire qu'il mourut au commencement de 1609. Il eut pour successeur Jacques Benincasa. L'abbé Baini cite de ce musicien des motets à quatre chœurs qu'il considère comme des compositions remarquables.

ANTONI (GIOVANNI-BATTISTA DEGLI), organiste de S.-Jacques Majeur à Bologne, et académicien philharmonique, vers 1650. Il a publié : *Intavolatura nuova di certi versetti per tutti li tuoni per l'organo*. Cet ouvrage est cité par Jean Krieger, dans la préface de ses *Musikalische partien*; mais il n'en indique pas la date. Antoni a écrit pour le théâtre de Bologne *Atide*, qui a été représenté en 1679.

ANTONII (PIETRO DEGLI) maître de chapelle de l'église de S.-Étienne à Bologne et académicien philharmonique, florissait vers 1680. Il a publié huit œuvres de musique pratique, parmi lesquels on distingue l'œuvre 5me, sous ce titre : *Ricercate a violino solo e violone o continuo*, Bologne; l'œuvre 7me, contenant six motets à voix seule, avec violon ou viole et violoncelle obligé, Bologne, 1696; et l'œuvre 8me, composé de trois messes pour deux soprani et basse, avec accompagnement de deux violons. Au titre, après le nom de l'auteur, on trouve ces mots : *Maestro di cappella di S. Giovanni in Monte*. Il paraît, d'après cela, qu'il était passé de la maîtrise de S.-Étienne à celle de S.-Jean du Mont.

ANTONIO DEGLI ORGANI. *Voyez* SQUARCIALUPI.

ANTONIO (***), musicien sicilien, naquit à Mazzara dans la première moitié du 17me siècle. Il paraît qu'il avait cessé de vivre en 1680. Mingitori (*in Biblioth. Sicula*, t. 2, p. 69) dit qu'Antonio était auteur d'un ouvrage intitulé *Cithara septem chordarum*; mais il ignorait si c'était un livre théorique ou pratique.

ANTONIO (***), violiniste italien, vivait au commencement du 18me siècle. On a gravé de sa composition : *Premier livre de Sonates pour violon*, Amsterdam, 1726, in-fol.

ANTONIOTTI (GEORGES), né dans le Milanais, en 1692, demeura pendant quelques années en Hollande, où il publia, en 1736, son premier ouvrage, composé de douze sonates pour le violoncelle ou la *viola di gamba*. Il se rendit ensuite à Londres, où il résida pendant plus de vingt ans. Il avait écrit en italien un traité d'harmonie et de contrepoint, qu'il fit traduire en anglais et qui fut publié sous ce titre : *L'Arte Armonica, or a Treatise on the composition of music, in three books, with an introduction on the history and progress of music, from its beginning to this time. Written in italian, and translated into english*. Londres, 1761, in-fol. 2 vol. Ce livre n'eut point de succès; Antoniotti était peu instruit des matières qu'il voulait traiter. Dans sa vieillesse, il retourna à Milan (vers 1770), et y présenta au P. Giov. Sacchi son problème sur la possibilité de faire entendre à la fois toutes les notes de la gamme dans une harmonie qui ne blesse point l'oreille; ce qui fut approuvé par le P. Sacchi et par un moine de l'Observance, habile contrapuntiste, nommé le P. Jean Dominique Catenaci. On sait que l'effet dont il s'agit consiste dans le retard de plusieurs consonnances sur un mouvement ascendant de plusieurs autres consonnances. Antoniotti est mort à Milan en 1776.

ANTONIUS (JULES), constructeur d'orgues, né vers le milieu du 16me siècle, a fait en 1585 un orgue de 55 jeux pour l'église de Ste-Marie à Dantzig, dont Prä-

torius donne la disposition dans ses Syntagm. Mus., t. 2, p. 162.

ANTONIUS (JEAN-EPHRAIM), chanteur et magister à Brême, né à Dessau, est auteur d'un petit livre élémentaire intitulé : *Principia musices*, Brême, 1743, in-8°; 4 feuilles et demie.

ANTONY (FRANÇOIS-JOSEPH), vicaire, directeur du chœur de la cathédrale de Munster, et professeur de musique au gymnase de la même ville, y est né le 1er février 1790. Fils de Joseph Antony, organiste de la cathédrale de Munster, il apprit de son père les principes de la musique et fit d'ailleurs de bonnes études dans les sciences et dans les langues anciennes et modernes, qui lui ont été fort utiles pour les ouvrages qu'il a entrepris et publiés. M. Antony est aussi un bon organiste. Il a écrit beaucoup de musique d'église telle que des messes, chorals, un supplément aux mélodies de Verspoell avec accompagnement d'orgue, etc. On lui doit des quatuors pour le violon, des sonates de piano, et les cantates *Die Muse*, de K. L. Nadermann, et *Wer spannet den Bogen*, du comte de Stolberg, avec orchestre. Comme écrivain sur la musique, M. Antony possède un talent très remarquable. Il est auteur de plusieurs ouvrages qui méritent d'être comptés parmi ce qu'on possède de meilleur en leur genre. Le premier a pour titre : *Archœologisch-liturgisches Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges mit vorzüglicher Rücksicht auf die rœmischen, münsterschen, and erzstift kœlnischen Kirchengesang-weisen* (Traité archéologique et liturgique du chant grégorien, etc.), Munster, 1829, 1 vol. in-4° de 244 pages. Cet excellent ouvrage, rempli d'une érudition rare, est divisé en deux parties : la première est relative à l'histoire et à la théorie du plain-chant; la seconde traite de la pratique. Tous les objets importans du chant ecclésiastique sont traités avec beaucoup de sagacité et de savoir dans la première partie, qui contient vingt-huit chapitres; la seconde, qui n'en renferme que quatre, est un traité succinct du plain-chant. J'ignore si cette dernière partie n'est pas la même chose qui est indiquée dans le *Pantheon der Tonkünstler*, de Fr. Rassmann (p. 8), sous le titre de *Hülfsbuch für den Gesangunterricht*. Rassmann cite toujours d'une manière incomplète et inexacte.

Le second ouvrage de M. Antony est intitulé : *Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel, nebst einigen speciellen Nachrichten über verschiedne Orgelwerke* (Exposition historique de l'origine et du perfectionnement de l'orgue, suivie de quelques notices spéciales de différens orgues célèbres), Munster, Coppenrath, 1832, in-8°. Ce livre est recommandable à cause de l'érudition solide qui y règne : il me semble fort supérieur à l'histoire de l'orgue publiée autrefois par Sponsel. L'ouvrage est composé de douze chapitres renfermés en 220 pages.

APEL (FRÉDÉRIC-AUGUSTE-FERDINAND), docteur en droit à Leipsick, naquit dans cette ville le 8 juillet 1768. Il a publié quelques dissertations relatives à la musique dans les journaux allemands; en voici les titres : 1° *Ton und Farbe Abhandlung akustischen inhalts* (Dissertation acoustique sur le son et la couleur), dans la Gazette musicale de Leipsick, 2me année, page 753-769. 2° *Musik und Déclamation, bey Gelegenheit der preisaufgabe des franzœsischen Nationalinstituts*, suite d'articles dans les 9e, 10e, 11e, 12e, 13e et 14e numéros de la quatrième année du même journal. 3° *Ueber musikalische Behandlung der Geister* (sur le traitement musical de l'esprit), dans le Mercure allemand publié par Wieland, octobre 1800.

APELL (DAVID A. D'), conseiller privé du prince de Hesse, membre de l'académie royale de musique de Stockholm, de l'académie philharmonique de Bologne, et de la société des Arcades de Rome, sous le nom de *Filleno Tindaride*, est né à Cassel en

1754. Un goût passionné pour la musique lui fit étudier cet art dès son enfance, seul et sans maître, et son assiduité le conduisit en peu de temps à jouer des sonates et des concertos sur le piano. Ce ne fut qu'à l'âge de dix-huit ans qu'il prit des leçons de Weifel, musicien de la cour : il alla ensuite à l'académie de Rinteln ; il y apprit l'harmonie sous la direction de l'organiste Müller. Plus ses idées se développaient, plus son désir d'étudier la composition devenait vif ; à son retour à Cassel, il se confia aux soins de deux bons musiciens de la cour, Rodwald et Braun le jeune, qui lui firent faire des progrès dans la science du contrepoint, et il termina ses études sous la direction d'un organiste habile de la cour, nommé Kellner. Vers 1780, il commença à essayer ses forces par quelques canzonettes de Métastase, qu'il mit en musique, et par des compositions instrumentales. En 1786, il envoya une cantate intitulée *la Tempesta* à l'académie philharmonique de Bologne, et sur l'examen de cet ouvrage, il fut reçu membre de cette société. L'académie de Stokholm lui envoya en 1791 un diplôme d'académicien ; et le pape, à qui il avait fait présenter une messe de sa composition, lui écrivit une lettre flatteuse en 1800, et le nomma chevalier de l'éperon d'or. On a de lui les compositions imprimées et inédites dont les titres suivent. Pour l'église : 1° Messe solennelle dédiée au pape Pie VII, 1800; 2° Le psaume *Laudate dominum*, à grand orchestre; 3° Le psaume *Beati omnes ;* 4° Un *amen,* fugue à deux voix ; 5° Un *Tantum ergo;* 6° Cantate religieuse, 1795. Pour le théâtre : 7° *La clemenza di Tito,* opera seria; 8° *Tancrède,* opéra français; 9° *L'Amour peintre,* opéra français; 10° *Ascagne et Irène,* drame allemand, représenté à Cassel en 1797; 11° Prologue musical, 1797 ; 12° Musique pour le drame de *Hermann d'Unna,* 1801 ; 13° Chœur pour le *Jugement de Salomon ;* 14° *Anacréon ;* 15° Plusieurs chœurs à grand orchestre; 16° *Euthyme et Lyris,* ballet représenté à Cassel en 1782; 17° *Renaud dans la forêt enchantée,* ballet représenté à Cassel en 1782 ; 18° Vingt-quatre scènes et airs pour différentes voix, avec grand orchestre. Plusieurs de ces morceaux ont été imprimés à Londres, à Offembach et à Spire; 19° Six duos pour soprano et contralto avec accompagnement d'orchestre. Pour la chambre : 20° Trois cantates de Métastase, *La Tempesta, la Gelosia* et *la Scusa,* à grand orchestre; 21° *Le songe,* cantate pour un jour de fête ; 22° Cantate, *Ah no! l'augusto sguardo,* dédiée à la reine de Prusse; 23° Six canzonettes de Métastase, imprimées en 1791 ; 24° *Tre Canzonette con viola e basso ;* 25° *La Partenza,* duettino a due soprani et basso continuo ; 26° Recueil d'airs italiens, français et allemands ; 27° *Il trionfo della musica,* cantate à grand orchestre; 28° Trois symphonies à grand orchestre, 1783; 29° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, 1784 ; 30° Douze nocturnes pour instrumens à vent; 31° Six polonaises à grand orchestre; 32° Six marches pour la garde, Cassel, 1806. En 1824, M. d'Apell, a annoncé une continuation du Dictionnaire des Musiciens de E. L. Gerber; mais il a renoncé à cette entreprise.

APHRODISE (. . . .), maître de musique du chapitre de Saint-Sernin de Toulouse, a composé, en 1684, la musique de l'ouverture des Jeux Floraux.

APLIGNY (pileur d'). *Voyez* Pileur.

APOLLINI (salvator), né à Venise, vers les premières années du 18me siècle, fut d'abord barbier. Une organisation heureuse le rendit compositeur sans avoir fait d'études musicales. Au moyen d'un violon, dont il jouait médiocrement, il composa une quantité prodigieuse de *barcaroles,* qui le rendirent célèbre dans sa patrie. Ses succès l'enhardirent, et le portèrent à écrire trois opéras, qu'il fit représenter à Venise ; ce sont : 1° *Fama dell' onore, della virtù,* en 1727; 2° *Metamorfosi odiamorosi,* 1732; 3° *Il pastor fido,* en 1739, mauvaise pièce, qui n'a rien

de commun avec l'ouvrage de Guarini.

APOLLONI (LE CHEVALIER JEAN), compositeur dramatique, né à Arezzo vers 1650, est connu par trois opéras intitulés : *La Dori, ossia lo Schiavo Regio, L'Argia* et *L'Astiage :* ils eurent beaucoup de succès dans leur nouveauté.

APPIANI (JOSEPH), excellent contralto, né à Milan, vers 1712, fut élève de Porpora, et débuta en 1731, dans l'*Arminio* de Hasse. Il est mort à Bologne, en 1741, à l'entrée d'une carrière qui semblait devoir être brillante.

APPOLONI (JEAN), compositeur de madrigaux, né à Arezzo, vers 1576, a publié : *Madrigali a cinque voci,* Venise, 1607. Walther, Gerber et les auteurs du dictionnaire des musiciens (Paris, 1810) ont pris le mot *Aretino,* qui indique le lieu de la naissance d'Appoloni, pour le nom de l'auteur.

APRILE (JOSEPH), contraltiste habile, né dans le royaume de Naples, vers 1746, brilla dès 1763 comme *primo musico* sur les théâtres principaux d'Italie et d'Allemagne, tels que ceux de Stuttgard, Milan, Florence et enfin de Naples, où il se fixa. Le docteur Burney le vit dans cette ville en 1770, et lui trouva la voix faible et inégale, mais une intonation sûre, un trille excellent, beaucoup de goût et d'expression. Aprile était très bon professeur de chant : il fut l'un des maîtres de Cimarosa. Il vivait encore à Naples en 1792. Aprile a écrit des canzonettes qui ont été publiées en Allemagne et à Londres, et des solféges qui contiennent d'excellens exercices pour le chant. Ces solfèges ont été imprimés à Londres, chez Broderip, et à Paris, chez Carli.

APULÉE, philosophe platonicien, naquit au 2me siècle, vers la fin du règne d'Adrien, à Madaure, ville d'Afrique. Il commença son éducation à Carthage, puis se rendit à Athènes où il fit une étude profonde de la langue grecque, de la philosophie de Platon, des beaux-arts et particulièrement de la musique. D'Athènes il alla à Rome, où, comme il le dit lui-même, seul, sans le secours d'aucun maître, il apprit la langue latine avec beaucoup de peine. Il suivit quelque temps le barreau, puis voyagea, revint à Rome, et enfin retourna dans sa patrie où il il se maria et vécut heureux. Les ouvrages authentiques d'Apulée que nous possédons sont : 1° La fameuse *Métamorphose,* connue sous le nom de *l'Ane d'or;* 2° Son *Apologie;* 3° Quelques fragmens de harangues; 4° Quelques livres de philosophie : il est douteux qu'il soit l'auteur de plusieurs autres qu'on lui attribue; le plus grand nombre de ceux qu'il avait composés est perdu. Parmi ceux-ci se trouvait un traité de musique qui existait encore au temps de Cassiodore, car celui-ci le cite comme l'ayant lu (*De art. ac discipl. liberal. litter. cap.* v, *ubi de musica,* p. 706). Dans les fragmens de harangues appelées *les Florides,* Apulée traite de la qualité des modes musicaux sous ces titres : *Musici toni Asium varium* (Op. Omn. Francf. 1621, p. 342). *Aeolium simplex* (ibid.); *Dorium bellicosum* (ibid. 254); *Lydium querulum* (157, 254, 342); *Probantur tuba rudore, lyra concentu, tibia quæstu, buccina significatu* (357)[1].

AQUAPENDENTE. *Voyez* FABRICIO DE AQUAPENDENTE.

AQUAVIVA (ANDRÉ-MATHIEU), duc d'Atry, prince de Teramo, dans le royaume de Naples, naquit en 1456, et mourut à Conversano en 1528. Admirateur passionné de Plutarque, il a consacré une partie de sa vie à l'étude de cet écrivain, et a écrit deux ouvrages dans lesquels il soutient que les fondemens de toutes les sciences divines et humaines sont contenus dans le traité de la vertu du philosophe de Chéronée. L'un est intitulé : *Commentarius in Plutarchi de virtute morali, lib.* 1, Naples, 1526, in-fol. Les chapitres 14—36 traitent spécialement de la musique;

[1] Il est nécessaire de consulter la dissertation de Daniel Guill. Moller sur Apulée, Altdorf, 1691, 8°.

l'autre a pour titre : *Illustrium et exquisitissimorum disputationum lib.* IV, *quibus omnes divinæ sapientiæ, præsertim animi moderatricis, musicæ atque astrologiæ arcana, in Plutarchi Chæronei de virtute morali præceptionibus recondita, etc.*, Helenopoli, 1609, in-4°. Ce dernier est vraisemblablement une réimpression. Mattheson fait le plus grand éloge de cet ouvrage dans la préface de son Essai sur l'Orgue (p. 40). On trouve le contenu des 35 chapitres du livre dans la Littérature Musicale de Forkel, p. 70.

AQUIN (D'). *Voyez* DAQUIN.

AQUINUS, dominicain fixé en Suède, selon Trithème (*De Scriptor. ecclesiast.* p. 396), et en Souabe, si l'on en croit J. Quetif et Jac. Echard (*in Script. ordin. prædicat.*). J'ai lu quelque part que ce moine était né au bourg de Schwitz en Suisse, et non pas en Souabe comme le disent Forkel et Gerber. Quoi qu'il en soit, il vivait en 1494, époque où Trithème écrivait, et il a composé d'après les principes de Boëce un traité *De numerorum et sonorum proportionibus, lib.* 1. On ignore s'il a été imprimé.

ARAGONA (D. PIETRO), Florentin. Berardi et Brossard (Dict. de Mus. p. 369) citent une *Istoria Armonica* d'un auteur de ce nom : il est vraisemblable qu'elle est restée manuscrite.

ARACIEL (D'), musicien espagnol, né en Estramadure, s'est livré dans sa jeunesse à l'étude du violon et du piano sous la direction d'un moine qui lui a aussi enseigné l'harmonie et le contrepoint. Depuis long-temps M. d'Araciel s'est fixé en Italie où il a publié les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Due quintetti per serenata a due violini, viola e violoncello*, Milan, Riccordi ; 2° Quarante-huit valses variées pour le violon, *ibid.* ; 3° *Tre terzetti ad uso di serenata per violino, viola e chitarra, ibid.* ; 4° *Sei walzer con coda per piano forte*, Milan, Bertuzzi.

ARAJA (FRANÇOIS), compositeur dramatique, né à Naples en 1700, débuta dans la carrière du théâtre par l'opéra de *Berenice*, qui fut représenté en 1730 dans un château appartenant au grand duc de Toscane, situé près de Florence. L'année suivante il fit représenter à Rome *Amor regnante*, et *Lucio Vero*, à Venise, en 1735. Appelé à Pétersbourg en 1735, il s'y rendit avec une troupe de chanteurs italiens, et composa pour la cour les opéras suivans : 1° *Abiatare*, en 1737 ; 2° *Semiramide*, en 1738 ; 3° *Scipione* ; 4° *Arsace* ; 5° *Seleuco*, en 1744 ; 6° *Bellerofonte* ; 7° *Alessandro nelle Indie* ; *Russia afflitta e riconsolata*, Moscou, 1742. En 1755, il fit la musique de *Céphale et Procris*, le premier opéra russe qui ait été écrit. Après la représentation de cette pièce, l'impératrice fit présent au compositeur d'une zibeline estimée 500 roubles d'argent (2,400 francs). Le dernier opéra composé en Russie par Araja fut un drame russe pour le mariage du prince impérial Pierre Fédérowitz. Après avoir amassé de grandes richesses, il retourna en Italie en 1759, et se fixa à Bologne, où il vécut dans la retraite.

ARAILZA (ROTONDI D'). *V.* ROTONDI.

ARALDI (MICHEL), membre de la classe de physique et de mathématique de l'Institut national italien, établi par Napoléon. Araldi était né à Bologne vers 1779. Il a donné, dans la première partie du deuxième volume de cet institut, une analyse de la théorie du son de Laplace et de Biot, sous le titre de *Esame di un articolo della teoria del suono, presentato ai* 15 *di gennaio* 1808.

ARANDA (DELL' SESSA D'), moine italien, qui vivait dans la seconde moitié du 16me siècle, est cité avec éloge par Prætorius (Syntag. Mus. t. 3, p. 243), comme compositeur de madrigaux. Il a publié : *Madrigali a quattro voci*, Venise, 1571, in-4°, oblong. C'est probablement le même recueil qui a été réimprimé à Helmstadt, en 1619, in-folio, avec un madrigal de Thomas Welkes, musicien anglais.

ARANDA (MATHEO DE), musicien espa-

gnol, que le Catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal, Jean IV, indique comme auteur des deux ouvrages suivans : 1° *Tractado de Canto llano*; 2° *Tractado de Canto mensurabile y contrapunto*; mais il ne fait pas connaître s'ils sont imprimés ou manuscrits.

ARAUXO ou ARAÚJO (FRANÇOIS DE CORREA D'), dominicain espagnol, issu d'une famille noble et ancienne, fut d'abord organiste de Saint-Salvador à Séville, puis professeur à Salamanque, et en dernier lieu évêque de Ségovie. Il mourut le 13 janvier 1663. Antonio cite un traité de musique de cet auteur (*in Biblioth. Hisp. Append.*, tome 2, page 322), sous ce titre : *Musica pratica y theorica de organo*, Alcala de Henarez, in-fol.; Machado (*in Biblioth. Lusit.*, t. 2, p. 136) lui attribue aussi un ouvrage intitulé : *Facultad organica*, Alcala, 1626, in-fol. Forkel et Gerber ont cru que ces deux titres indiquaient deux livres différens, mais je trouve dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal, les deux titres cités par Antonio et Machado réunis en un seul, indiquant conséquemment un seul ouvrage qui est intitulé : *Tientos discursos de musica pratica y theorica intitulado facultad organica*. Arauxo est auteur d'un autre traité de musique qui porte ce titre : *Casos morales de la musica*. Il se trouve à la bibliothèque royale de Lisbonne, ainsi que quelques poésies du même auteur.

ARBEAU (THOINOT), nom sous lequel a été publié un livre singulier intitulé : *Orchésographie, et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances*, Langres, Jean de Preys, 1589, in-4° de 104 feuillets. Il y a des exemplaires de cet ouvrage sans date; il y en a d'autres aussi qui ne sont pas d'une seconde édition, mais dont on a changé le frontispice; ceux-ci ont pour titre : *Orchésographie, méthode et théorie en forme de discours et de tablature pour apprendre à danser, battre le tambour, en toute sorte et diversité de batteries, jouer du fifre et arrigot, tirer des armes et escrimer, avec autres honnêtes exercices fort convenables à la jeunesse*, etc. Langres, 1596, in-4°. Thoinot Arbeau est un pseudonyme; le véritable auteur de l'*orchésographie* est Jean Tabourot, official de Langres, vers la fin du 16me siècle. On trouve dans son recueil beaucoup d'airs originaux français, et l'on y voit que la plupart de ces airs, après avoir servi pour la danse, ont été convertis en chansons, dont Tabourot donne les paroles.

ARBUTHNOT (LE DOCTEUR JEAN), médecin qui eut quelque célébrité sous le règne de la reine Anne, était fils d'un membre du clergé d'Écosse, allié de fort près à la noble famille de ce nom. Il fit ses études à l'université d'Aberdeen et y prit ses degrés de docteur en médecine. Ayant été nommé médecin ordinaire de la reine Anne en 1709, il fut bientôt après reçu membre du collége de médecine, et admis à la société royale de Londres. Vers la fin de sa vie, il se retira à Hampstead et y mourut le 27 février 1735. On a publié divers opuscules du docteur Arbuthnot sous ce titre : *Miscellaneous works*, Glascow, 1751, 2 volumes in-8°. Outre ses talens comme médecin, ce docteur possédait des connaissances assez étendues en musique, et l'on a de lui diverses antiennes insérées dans un recueil publié par le docteur Croft en 1712. Ami sincère de Handel et son partisan le plus chaud, il écrivit plusieurs pamphlets où il prenait vivement la défense de ce grand compositeur dans les querelles qu'il eut à soutenir pour ses entreprises de théâtres : ces pièces ont été insérées dans le premier volume de ses *Miscellanées*. La première est intitulée : *Le diable est déchaîné à Saint-James, ou relation détaillée et véritable d'un combat terrible et sanglant entre madame Faustina et madame Cuzzoni, ainsi que d'un combat opiniâtre entre M. Boschi et M. Palmerini, et*

enfin de quelle manière Senesino s'est enrhumé, a quitté l'Opéra et chante dans la chapelle de Henley. Peu de temps après, il écrivit un second manifeste à l'occasion des disputes avec Senesino, sous ce titre : *l'Harmonie en révolte, épître à Georges-Frédéric Handel par Hurlothrumbo Johnson Esq.*

ARCADELT (JACQUES), dont le nom est quelquefois orthographié *Archadet*, *Arkadelt*, *Harcadelt*, ou *Arcadet*, naquit dans les Pays-Bas vers les dernières années du quinzième siècle, ou au commencement du seizième. Walther (*in Musikalisches Lexikon*) dit qu'il fut élève de Josquin de Prés : cela n'est pas vraisemblable, car il ne paraît pas que Josquin dirigeât une école de musique à l'époque où Arcadelt aurait pu recevoir de ses leçons. Ce qui a pu donner lieu à cette supposition, c'est que plusieurs auteurs ont désigné, on ne sait pourquoi, ce musicien sous le nom d'*Arcadet Gombert*, ce qui l'a fait confondre avec Nicolas Gombert, véritablement élève de Josquin. Quoi qu'il en soit, Arcadelt fut un des plus savans musiciens de son temps. Vers 1536, il se rendit en Italie, et se fixa à Rome, où il devint maître des enfans de chœur de Saint Pierre du Vatican ; mais il n'occupa ce poste que depuis le mois de janvier 1539 jusqu'à la fin du mois de novembre de la même année. Le 30 décembre 1540 il fut agrégé au collége des chapelains chanteurs pontificaux; en 1544 il parvint au grade d'abbé camerlingue de la même chapelle, dignité qu'il conservait encore en 1549, comme on le voit par les journaux manuscrits de la chapelle pontificale. Une lacune qui existe dans ces journaux pendant les années 1550, 1551 et 1552, ne permet pas de donner avec précision la date de l'époque où il quitta la chapelle pour entrer au service du cardinal Charles de Lorraine, duc de Guise. On peut croire toutefois qu'il ne s'attacha au cardinal que lorsque celui-ci fut envoyé à Rome par la cour de France, en 1555, pour engager le pape Paul IV à entrer dans une alliance contre l'Autriche. La nouvelle situation d'Arcadelt le conduisit à Paris, où il termina vraisemblablement ses jours. Les compositions de cet auteur sont les suivantes : 1° Trois livres de messes à trois, quatre, cinq et sept voix, Paris, Adrien Le Roy, 1557. Un livre de trois de ces messes, à quatre et cinq voix, a été réimprimé à Paris en 1583, in-4° ; 2° *Il primo libro de' madrigali a più voci*, Venise, 1538; 3° *Il secondo libro de' madrigali* etc., Venise, Antoine Gardane, 1539. Le premier livre de ces madrigaux a été réimprimé à Venise, par Vincenzo Bianchi; en 1540. Burney, qui a donné un madrigal en partition tiré de ce premier livre (*History of music*, t. III, p. 303), cite une édition de 1545. Ce livre commence par le madrigal : *Il bianco e dolce cigno*. Pitoni, dans ses notices manuscrites sur les contrapuntistes, fait l'éloge du style d'Arcadelt dans le genre madrigalesque, où il paraît avoir été fort habile. Ce biographe dit avoir vu trois livres de madrigaux du même auteur, tous imprimés vers le même temps; il semble croire qu'il n'en a pas fait davantage ; cependant le catalogue de la bibliothèque musicale de Jean IV, roi de Portugal, indique le cinquième livre, mais sans date et sans nom de lieu. J'ai vu citer quelque part : *Madrigali a quattro voci di messer Arkadelt*, Venise, 1575, in-4°. C'est probablement une réimpression. Doni, dans sa *libreria* (part. ult. fol. 64) fait mention de cinq livres de madrigaux de ce musicien. 4° *L'excellence des chansons musicales*, Lyon, 1572. La deuxième édition de cet œuvre a paru dans la même ville, en 1587, in-4°. Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 130) et Lichtenthal (*Biographia di musica*, t. III, p. 170) ont rangé cet ouvrage parmi les livres théoriques, quoique ce ne soit qu'un recueil de chansons. 5° *Chansons françaises à plusieurs parties*, Lyon, 1586. On trouve aussi des chansons françaises d'Arcadelt dans les recueils publiés par Nicolas Du Chemin et par Adrien Le Roy, notamment

dans le *Dixième livre de chansons à quatre parties composées par plusieurs autheurs*, Paris, 1552, in-4° obl. Nicolas Du Chemin. Enfin, on trouve des chansons à trois voix d'Arcadelt dans un recueil publié à Venise en 1565, in-4°, sous ce titre : *Adriani Wigliar (Willaert), Cypriani de Rore, Archadelt et Johannis Gero, cantiones trium vocum, aliaque madrigalia trisona diversorum auctorum.*

ARCHANGELO, compositeur de musique d'église au 16me siècle, né à Lonato, vécut à Brixen, dans le couvent de Saint-Euphem, de l'ordre de Mont Cassin. Possevin (Apparat. Sac. t. I, p. 114) cite un de ses ouvrages sous ce titre : *Sacræ cantiones ;* ce sont des motets pour le jour de Noël et la semaine sainte, Venise, 1585.

ARCHESTRATE, musicien grec. On ignore le lieu de sa naissance et le temps où il a vécu; mais on sait qu'il avait écrit un *Traité sur les joueurs de flûte* (Athénée, liv. 14, c. 9), qui n'est pas venu jusqu'à nous. Je ne sais où Laborde (qui cite Athénée) a pris qu'Archestrate était né à Syracuse et fut disciple de Terpsion : il n'y a pas un mot de cela dans Athénée.

ARCHIAS, fameux joueur de trompette, né à Hybla en Sicile, fut couronné aux jeux Olympiques, dans les Olympiades 97, 98 et 99. Pollux nous a conservé une épigramme d'Archias, dans laquelle il dédie une statue à Apollon, en reconnaissance de ce qu'il avait joué de la trompette pendant trois jours aux jeux Olympiques, sans se rompre aucun vaisseau, quoiqu'il sonnât de toute sa force.

ARCHIER ou ARCHER (JEAN L'), contrapuntiste du 16me siècle, était né à Doulens, dans la Picardie, ainsi que le prouve une *Ordonnance pour le reiglement de l'hostel de monseigneur le duc de Bourgoigne*, laquelle se trouve dans les archives du duché de Bourgogne qui ont été séparées de celles du duché de Brabant et transportées à Lille. Cette pièce se trouve au troisième volume des réglemens de l'hôtel des ducs. On y voit que l'Archier fut au service du duc de Bourgogne; mais l'ordonnance ne porte point de date précise.

Un compte de dépenses relatives aux funérailles de François Ier, roi de France, en 1547, publié dans la Revue musicale (1832, n° 31, p. 243), prouve que maître Jean l'Archier ou Larcher était alors chantre de la chapelle et de la chambre. Il est vraisemblable que les avantages accordés alors aux musiciens de la cour de France l'avaient déterminé à quitter la musique du duc de Bourgogne; mais on n'a point encore découvert de document qui indique l'époque précise de ce changement de position. Le nom de l'Archer ne se trouve pas parmi les musiciens de la chapelle de François Ier, dans les comptes de 1532 et de 1533.

Il ne faut pas confondre Jean l'Archer ou l'Archier avec un autre musicien nommé *Pierre Archer*, qui figure dans un compte de la chapelle de François Ier, pour l'année 1532, tiré d'un manuscrit du 16me siècle, appartenant à la Bibliothèque du Roi, à Paris, et qui a été publié par M. Castil-Blaze, dans son livre intitulé *Chapelle musique des Rois de France*. On voit par ce compte que les appointemens de ce chantre de la chapelle étaient de 300 livres tournois et qu'il avait eu cette année une gratification de 75 livres, en tout 375 livres tournois ou environ 1487 fr. 50 c. de notre monnaie [1], somme considérable pour cette époque.

On trouve des spécimens du savoir de *l'Archier* dans les *Sacr. Cant. quinque vocum*, publiés à Anvers par Tilman Susato, en 1546 et 1547.

ARCHILOQUE, poète et musicien grec, né à Paros, l'une des Cyclades, paraît avoir vécu entre la XVme et la XXXVIIme olympiade. Il était fils de Télésicle et d'une esclave nommée *Enipo*. Doué de talens extraordinaires, la bonté de son

[1] Par une ordonnance du 5 mars 1532, sur les monnaies, la valeur de la livre tournois avait été fixée à 3 fr. 70 centimes.

cœur n'égalait pas malheureusement la beauté de son esprit, et lui-même a pris soin de nous instruire de plusieurs circonstances de sa vie qui font peu d'honneur à son caractère et à ses mœurs. Sa plume était redoutable à ses ennemis et même à ses amis qu'il déchirait par amusement : tant de licence détermina les Lacédémoniens à lui interdire l'entrée de leur pays et à défendre la lecture de ses ouvrages. Il fut tué dans un combat, on ne sait à quelle occasion, par un certain Callondis, surnommé Corax, qui ne fit ce meurtre que pour conserver sa vie. Les inventions que Plutarque (*De Musicâ*) attribue à Archiloque sont : 1° *Le rhythme des trimètres ;* 2° *Le Passage d'un rhythme dans un autre d'un genre différent ;* 3° *La paracataloge* (désordre dans l'arrangement des sons et dans le rhythme); 4° *La manière d'adapter à tout cela le jeu des instrumens à cordes ;* 5° *Les Épodes;* 6° *Les Tétramètres ;* 7° *Le rhythme procritique;* 8° *Le prosodiaque ;* 9° *L'Élégie;* 10° *L'Extension de l'ïambique jusqu'au péan épibate ;* 11° *Celle de l'héroïque jusqu'au prosodiaque et au crétique ;* 12° *L'exécution musicale des vers ïambiques, dont les uns ne font que se prononcer pendant le jeu des instrumens et dont les autres se chantent.*

ARCHITAS, philosophe pythagoricien, naquit à Tarente, dans la grande Grèce (aujourd'hui le royaume de Naples), et fut le contemporain de Platon, avec qui il se trouva à la cour de Denys, tyran de Syracuse. Ce fut lui qui sauva la vie à ce philosophe, que Denys voulait faire mourir, par une lettre qu'il écrivit à ce prince. Porphyre et Théon de Smyrne disent qu'il a écrit un traité sur les harmoniques et un autre sur les flûtes : ces deux ouvrages sont perdus.

ARCONATI (le père), né à Sarnano, vers 1610, entra fort jeune dans l'ordre des cordeliers appelés *Mineurs conventuels*. Après avoir fait de bonnes études musicales, il écrivit pour l'église une grande quantité de messes, de vêpres, et d'autres morceaux de musique qui se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du couvent de Saint-François, à Bologne. Nommé maître de chapelle de ce couvent en 1653, il succéda dans cette place au P. Guido Montalbani; mais il ne la garda que peu d'années, car il mourut en 1657 : son successeur fut le P. François Passerini.

ARDALE, joueur de flûte, était fils de Vulcain, selon Pausanias, et naquit à Trézène, ville du Péloponèse. Plutarque (*de Musicâ*) dit qu'il réduisit en art la musique pour les flûtes. Pline (lib. 7, c. 56) attribue à un Trézénien, qu'il nomme *Dardanus*, la manière d'accompagner le chant par les flûtes (*Cum tibiis canere voce Trœzenius Dardanus instituit*); ce passage semble se rapporter à Ardale, c'est pourquoi Méziriac et le père Hardouin ont remarqué qu'il fallait substituer *Ardalus* à *Dardanus*, dont aucun autre écrivain de l'antiquité ne parle. Il y a dans le banquet des sept sages de Plutarque un Ardale de Trézène, joueur de flûte et prêtre des Muses; mais il ne faut pas le confondre avec celui-ci qui est beaucoup plus ancien.

ARDEMANIO (JULES-CÉSAR), Milanais, maître de chapelle et organiste de l'église Sainte-Marie *della Scala* et de *Santa-Fedele*, à Milan, mourut dans cette ville en 1650. On a de lui des *Motets* imprimés à Milan en 1616, et des *Faux-Bourdons*, publiés en 1628.

ARENA (JOSEPH), compositeur napolitain, né au commencement du 18me siècle, a mis en musique *Achille in Sciro*, représenté à Rome en 1738, *Tigrane*, à Venise, 1741, *Alessandro in Persia*, à Londres, 1741, *Farnace*, à Rome, 1742.

ARENBERG (***), écrivain Allemand, qui n'est connu que par une dissertation latine sur la musique des anciens, insérée dans le neuvième volume des *Miscellanées* de Leipsick.

ARESTI (FLORIANO), organiste de l'église métropolitaine de Bologne, et académicien philharmonique, naquit à Bo-

logne, vers la fin du 17me siècle. On connaît de lui les opéras suivans : *Crisippo*, à Ferrare, en 1710; *Inganno si vince*, Bologne, 1710; 2° *Enigma disciolta*, en 1710, à Bologne; 3° *Costanza in cimento colla crudelta*, à Venise, en 1712; 4° *Il trionfo di Pallade in Arcadia*, à Bologne, en 1716. Fantuzzi (*Scrittori Bolognesi*) dit qu'Aresti a cessé de vivre avant 1719, ou au plus tard dans le cours de cette année.

ARETIN (GUI). *Voyez* GUI.

ARETIN (CHRISTOPHE, BARON D'), homme savant et distingué dans les sciences, les arts et la littérature, né le 2 décembre 1773 à Ingolstadt, fut nommé conseiller de cour, à Munich en 1793. En 1795, on l'envoya comme commissaire à Wetzlar; en 1799, il fut fait conseiller de la direction provinciale auprès de la députation de droit public, à Munich, et en 1804, bibliothécaire de la cour. C'était un pianiste habile et un compositeur de quelque mérite. On a de lui une messe et une symphonie qui ont été exécutées par l'orchestre de la cour, et qui ont obtenu beaucoup de succès. Il a fait imprimer en 1810, par le procédé lithographique, deux recueils de chansons allemandes de sa composition, sous le nom d'Auguste *Renati*. Le baron d'Aretin est mort à Munich en 1822.

Voyez la *Bavière savante*, de Kl. Bader, t. 1, p. 35.

ARETINO. *Voyez* APPOLONI.

ARETINUS (PAUL), compositeur de musique d'église qui vivait dans la seconde moitié du 16me siècle, est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Responsoria hebdomodæ sanctæ, ac natalis Domini, Te Deum et Benedictus quatuor voc.*, Venise, 1567; 2° *Sacra responsoria*, etc., Venise, 1574, in-4°. Il est vraisemblable que le nom d'*Aretinus* ne fut donné à ce compositeur que pour désigner sa patrie, qui était Arezzo, ville de la Toscane; son véritable nom de famille est inconnu.

AREVALO (FAUSTINO), écrivain espagnol qui n'est connu que par l'ouvrage suivant : *Hymnodia Hispanica ad cantus, latinitatis, metrique leges revocata et aucta. Præmittitur dissertatio de Hymnis ecclesiasticis, eorumque correctione, atque optima constitutione. Romæ, ex typographia Salomonianæ ad divi Ignatii*, 1784, in-4°. Je présume que cet auteur est un des jésuites espagnols réfugiés à Rome, après leur expulsion de l'Espagne.

ARGENTILL (CHARLES D') OU D'ARGENTILLY, contemporain d'Arcadelt, fut comme lui chanteur et compositeur de la chapelle pontificale dans la première moitié du seizième siècle. L'abbé Baini le range parmi les musiciens flamands qui brillèrent alors en Italie; mais il est plus vraisemblable qu'il était de la Picardie, où il existe des familles de ce nom. On trouve quelques motets de cet auteur dans les recueils publiés en Italie antérieurement à 1550.

ARGENTINI (ÉTIENNE), moine, bachelier en théologie et maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, à Venise, naquit à Rimini vers 1600. Il a fait imprimer : 1° *Missæ trium vocum*, Venise, 1638; 2° *Salmi concertati*, ibid. 1638.

ARGIES (GAUTHIER D'), poète et musicien du treizième siècle, était de la maison d'Argies en Picardie. Le manuscrit de la bibliothèque du roi, coté 7222, contient vingt-une chansons notées de sa composition.

ARGYROPYLE (JEAN), littérateur et musicien grec, né à Constantinople en 1404. A l'époque où Amurat II fit le siége de cette ville, il s'en éloigna et alla s'établir à Florence en 1430. Il y donna des leçons de sa langue maternelle. La peste ayant ravagé l'Italie, Argyropyle en fut atteint, et il mourut à Rome en 1474, à l'âge de 70 ans. Il a laissé un volume de chants à voix seule, sous le titre de *Monodiá*, que Gérard Vossius assure exister dans la bibliothèque du roi de France (*De Hist. Græc.*, lib. 4, p. 493); mais je ne l'y ai point trouvé.

ARIANUS (JEAN-T.), écrivain du 16me siècle, qui a publié un livre intitulé : *Isagoge mus. poet.*, Erfurt, 1581, in-4°. On n'a aucuns renseignemens sur cet auteur.

ARIBON, scolastique, qu'il ne faut pas confondre avec l'évêque de Frisingue du même nom, naquit probablement dans les Pays-Bas, vers le milieu du onzième siècle, car il a dédié un traité de musique dont il est auteur à Ellenhard, évêque de Frisingue, mort en 1078 (*Vid. C. Meichelbeck in Hist. Frising.*). L'ouvrage d'Aribon, intitulé *Musica*, est une sorte de commentaire sur quelques points de la doctrine de Gui d'Arezzo : l'abbé Gerbert l'a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. 2, p. 197-229). La préface avait été déjà publiée par le P. Pez (*In Thes. anecd.*, t. 6, p. 222). Une des parties les plus utiles de l'ouvrage d'Aribon est celle qui a pour titre : *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias*. Les passages dont il s'agit sont tirés du micrologue de Gui; Aribon aurait pu en augmenter la liste, car le moine d'Arezzo est certes un des écrivains sur la musique du moyen âge les moins intelligibles; ajoutons que sa latinité est fort incorrecte et abonde en barbarismes. Le livre d'Aribon nous fournit encore une indication qui mérite d'être remarquée dans le chapitre de son livre qui a pour titre : *De distinctionibus cantuum, et cur finales dicantur ac superiores*. Il y cite un passage de Gui qui n'existe ni dans les ouvrages de ce moine publiés par l'abbé Gerbert dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, ni dans les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris que j'ai consultés; ce qui semblerait indiquer que nous n'avons pas tous les écrits de Gui d'Arezzo, ou du moins qu'il y a des lacunes dans ceux qui sont venus jusqu'à nous. Voici, au reste, le passage dont il s'agit : *Quamvis principia, præsertim tamen fines distinctionum sunt considerandi, qui præcipue debent finales repetere, ut domnus Guido dicens :* « Item ut ad « principalem vocem, id est, finalem pene « omnes distinctiones currant; hoc tamen « rarius invenitur, quam crebrius. » (Voy. *Gui d'Arezzo*).

ARIETTO (SIMON), célèbre violiniste qui vivait au commencement du dix-septième siècle, naquit à Verceil. Après avoir été pendant quelque temps au service du duc de Mantoue, il revint dans sa ville natale, et de là passa à la cour du duc de Savoie, en 1630. Arietto est le premier violiniste qui soit mentionné comme virtuose dans l'histoire de cet instrument. Il eut deux fils, François et Simon, qui, quoique fort habiles sur le violon, n'égalèrent point leur père.

ARIGONI (JEAN-JACQUES), compositeur du 17me siècle, et membre de l'Académie *Fileutera*, dans laquelle il était connu sous le nom de *l'Affettuoso*, a publié à Venise, en 1623, des madrigaux à deux et trois voix, de sa composition. On connaît aussi du même auteur : *Concerti da camera*, Venise, 1635.

ARION, poète et joueur de cithare, né à Méthymne, dans l'île de Lesbos, fut, dit Hérodote, l'inventeur du dithyrambe, et composa plusieurs hymnes fameux. Le même historien et Aulugelle, d'après lui, disent qu'il acquit de grandes richesses par la beauté de son chant et de ses vers, dans un voyage qu'il fit en Italie et en Sicile. Ce fut au retour de ce voyage que, s'étant embarqué pour aller à Corinthe sur un vaisseau de cette ville, les matelots, tentés par ses richesses, prirent la résolution de le jeter à la mer. En vain, il s'efforça de les fléchir; tout ce qu'il put obtenir, fut qu'avant de se précipiter dans les ondes, il prendrait sa lyre, et chanterait quelques élégies. On connaît le récit d'Aulugelle et des poètes, qui ont dit qu'un dauphin, attiré par le charme de sa voix, le reçut sur son dos, et le porta jusqu'au cap Ténare (aujourd'hui cap Matapan), dans le Péloponèse. On dit aussi qu'Arion fut inventeur des chœurs et des

danses en rond : quelques-uns prétendent que cette invention est due à Lasus.

ARIOSTI (ATTILIO), dominicain, naquit à Bologne vers 1660, et s'adonna de bonne heure à l'étude de la musique. Il paraît qu'il obtint une dispense du pape qui l'exemptait des devoirs de son état, et lui permettait de se livrer à la composition des ouvrages de théâtre. Après avoir terminé ses études, il écrivit pour le théâtre de Venise, en 1696, l'opéra de *Dafne*, de Zeno. Deux ans après, il fut nommé maître de chapelle de l'électrice de Brandebourg. L'anniversaire du mariage du prince Frédéric de Hesse-Cassel avec la fille de l'électrice, donna lieu, en 1600, à des fêtes brillantes où l'on représenta un intermède d'Ariosti, intitulé la *Festa d'Imenei*, à la maison de plaisance de la princesse, près de Berlin. Dans cet ouvrage, ainsi que dans ceux qui lui succédèrent immédiatement, Ariosti imita servilement le style de Lulli; mais dans son opéra d'*Atys*, il changea de manière, et se rapprocha de celle d'Alexandre Scarlatti, sans pouvoir jamais en avoir une qui lui fût propre. Au bout de quelques années de séjour à Berlin, il reçut une invitation pour se rendre à Londres, où il arriva en 1716 : il y obtint des succès assez brillans dans son *Coriolan* et dans *Lucius Verus* : on en imprima même les partitions entières, distinction jusqu'alors sans exemple en Angleterre. Mais à l'arrivée de Handel dans ce pays, ses faibles rivaux Bononcini et Ariosti perdirent la faveur du public, et leurs pâles compositions disparurent devant les œuvres de ce grand musicien. Ariosti finit par tomber dans un état voisin de la misère, et fut obligé de publier par souscription, en 1728, un livre de cantates de sa composition, qu'il dédia au roi Georges Ier. Heureusement ces sortes d'entreprises sont ordinairement couronnées par le succès en Angleterre : celle-ci produisit un bénifice de près de mille livres sterling. Peu de temps après, Ariosti partit pour l'Italie et se retira à Bologne. On ignore l'époque de sa mort.

A ses talens comme compositeur, Ariosti joignait le mérite d'être bon violoncelliste et habile exécutant sur la viole d'amour. A la sixième représentation de l'*Amadis* de Handel, il exécuta un morceau sur la viole d'amour, instrument alors inconnu en Angleterre, et le charme de l'instrument joint à son talent excita un enthousiasme général. Il était d'un caractère doux et affable, mais c'était un homme de peu de génie. Voici la liste de ses compositions connues : 1° *Daphne*, en un acte, 1696; 2° *Erifile*, Venise, 1697; 3° *la Madre de' Maccabei*, à Venise, en 1704; 4° *La Festa d'Imenei*, Berlin, 1700; 5° *Atys*, Lutzenbourg, 1700; 6° *Nabucodonosor*, Vienne, 1706; 7° *La più gloriosa fatica d'Ercole*, Bologne, 1706; 8° *Amor tra Nemici*, Vienne, 1708; 9° *Ciro*, Londres, 1721; 10° Le premier acte de *Mutius Scevola*, ibid., 1721; 11° *Coriolan*, ibid., 1723; 12° *Vespasien*, ibid., 1724; 13° *Artaserse*, 1724; 14° *Dario*, ibid., 1725; 15° *Lucius Verus*, Londres, 1726; 16° *Tenzone*, ibid., 1727; 17° *Cantates, and a collection of lessons for the viol d'amore*, Londres, 1728, 18° *S. Radegonde, Regina di Francia, oratorio*, 1693.

ARISTIAS, musicien athénien, a écrit un *Traité des Cytharèdes* (Athénée, liv. 14, c. 4) qui n'est pas venu jusqu'à nous.

ARISTIDE QUINTILLIEN, l'un des auteurs grecs dont les écrits sur la musique sont parvenus jusqu'à nous, est plus connu par son livre que par les circonstances de sa vie. On ignore et le lieu et la date de sa naissance. Meibomius a cru devoir la fixer à la CCXXIVme olympiade, sous le règne d'Adrien, époque où vivait Plutarque; mais d'après la doctrine qu'il a exposée dans son ouvrage et qui est celle de la plus ancienne école grecque, d'après la pureté de son style, enfin d'après sa dévotion aux Dieux du paganisme, l'abbé Requeno (*Saggi sul ristabilmento dell' arte ar-*

monica, t. 1, p. 2, c. 10) conclut qu'il a vécu sous le règne d'Auguste, ou au commencement du suivant. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il est postérieur à Cicéron, car il cite cet orateur dans son traité de musique : ὅπερ πολλούς τι ἄλλους ἐλατι, καὶ τὸν ἐν τοῖς κικέρωνος τοῦ ῥωμαίου πολιτικοῖς τὰ κατὰ μουσικῆς ῥητέντα. (*V.* Arist. Quint. ex édit. Meib. lib. 2, p. 69). Meibomius conjecture aussi qu'Aristide Quintillien vécut antérieurement à Ptolémée parce qu'il parle du système des treize modes, établi du temps d'Aristoxène, et qui fut ensuite porté jusqu'à quinze, sans faire aucune mention de la réduction du système à sept modes qui fut faite plus tard par Ptolémée. Cette considération ne paraît pas concluante; mais il y a d'autres motifs pour croire qu'Aristide Quintillien est antérieur à Ptolémée : Meibomius ne les a pas aperçus. Il est au reste remarquable qu'aucun auteur de l'antiquité n'a parlé de cet écrivain.

L'ouvrage d'Aristide n'a qu'un titre général qui en indique peu la nature : ce titre est περὶ μουσικῆς (*Sur la musique*). Ce traité est divisé en trois livres : on le considère avec raison comme ce qui nous reste de plus clair et de plus satisfaisant sur la musique des Grecs, bien qu'il soit plutôt théorique que pratique, ainsi que la plupart des traités de l'art musical qui nous sont venus de l'antiquité. A l'égard de la doctrine exposée par Aristide sous le rapport de la division de l'échelle musicale, elle est conforme à la théorie des nombres de Pythagore. Je crois donc que le P. Martini s'est trompé sur le sens des paroles de cet auteur, lorsqu'il a dit qu'Aristide a divisé dans le premier livre de son ouvrage le ton en deux demi tons égaux, mais qu'il se conforme à la doctrine de Pythagore dans le troisième livre [1]. Voici le texte grec : λόγον δέ φημι, τὴν πρὸς ἄλληλα κατ' ἀριθμὸν χέσιν. ἄλογα δὲ, ὧν οὐδεὶς πρὸς ἄλληλα λόγος εὑρέσκηται. Τοῦ μὲν οὖν διὰ τεσσάρων λόγος ἐστὶν ἐπίτριτος. Τοῦ διὰ πέντε, ἡμιόλιος. Τοῦ δὲ διὰ πασῶν, ὁ διπλασίων. Τόνος δὲ, ὁ ἐπόγδος : *J'appelle raison les rapports qu'ils ont* (les intervalles) *entre eux selon le nombre. Les* (intervalles) *irrationnels sont ceux dont on ne peut rendre raison. C'est ainsi que la quarte est dans le rapport de* 3 : 4 (ratio supertertia); *que celui de la quinte est de* 2 : 3 (ratio sesquialtera); *celui de l'octave, de* 1 : 2 (ratio dupla); *et que celui du ton est de* 8 : 9 (ratio superoctava). Il est évident que le P. Martini n'a pas donné assez d'attention au sens de ce passage. Il est vrai qn'Aristide Quintillien ajoute plus loin : ἔτι δὲ αὐτῶν ἃ μέν ἐστιν ἄρτια, ἃ δὲ περιττὰ ἄρτια μέν, τὰ εἰς ἴσα διαιρούμενα, εἰς ἡμιτόνιον καὶ τόνον. περιττὰ δὲ, τὰ εἰς ἄνισα. ὡς αἱ δίεσις, etc. : *Ensuite il en est* (des intervalles) *qui sont pairs, et d'autres impairs. Les intervalles pairs sont ceux qui peuvent être divisés également, comme le demi ton et le ton; les impairs, ceux qui se divisent inégalement comme les dièses ternaires*, etc. Mais l'auteur a eu en vue, dans ce passage, certaine classification des intervalles plutôt que la loi de leurs proportions. Tout le reste de l'ouvrage prouve d'ailleurs que la doctrine de Pythagore était celle qu'Aristide avait adoptée. Je ne dois pas oublier de dire qu'Aristide Quintillien a exposé d'une manière plus claire qu'aucun autre auteur les principes du rhythme de l'ancienne musique grecque.

Le texte du traité de musique d'Aristide Quintillien a été publié par Meibomius, dans le deuxième volume de sa collection intitulée : *Antiquæ Musicæ auctores* (Amsterdam, Elzevier, 1652, 2 vol. in-4°); il y a joint une version latine et beaucoup de notes critiques et grammaticales. Le manuscrit dont il se servit pour cette publication avait appartenu à Joseph Scaliger et était ensuite passé dans la bibliothèque

[1] « In quanto alla dottrina, ossia teorica della musica, « abbenchè nel primo libro egli faccia parola della divi- « sione del tuono in due semituoni uguali, e dei diesis « trientali e quadrantali, così pure, secondo il sistema, « di Aristosseno, parli delle differenze, non già delle pro- « porzioni degl' intervalli, ciò non ostante nel decorso « dell' opera, al libro terzo, parlando di proposito degl' « intervalli, egli s'uniforma al sistema Pittagorico : (*Martini, stor. della musica*. T. 3, c. 7, p. 518.)

de Leide : il lui fut communiqué par Daniel Heinsius. Meibomius dit dans sa préface qu'il confronta ce manuscrit avec deux autres, l'un de la bibliothèque du collége de la Madelaine, à Oxford, l'autre de la Bibliothèque Bodléienne, collationné par Gérard Langbain; enfin, Saumaise lui envoya de Paris divers passages rectifiés, ainsi que des exemples de notation tirés des manuscrits 2455 et 2460 in-fol. de la Bibliothèque du Roi, à Paris, et Allacci lui envoya aussi de Rome les mêmes passages et les mêmes exemples de notation qu'il avait copiés dans un manuscrit de la Bibliothèque Barberinne. L'identité des textes dans les bons manuscrits aurait dû éclairer Meibomius sur la nécessité de les étudier avec soin pour en saisir le sens; mais arrêté en plus d'un endroit par des difficultés qu'il ne pouvait surmonter, il se persuada légèrement que ces passages avaient été corrompus par les copistes, et il leur substitua des corrections qui sont autant d'erreurs. *Ces manuscrits* (dit-il) *se rapportent de telle sorte l'un à l'autre, qu'il n'est pas difficile de voir qu'ils découlent tous de la même source* [1]. Et dans un autre endroit il dit aussi : *Tous ces manuscrits ne m'ont servi qu'à me prouver que partout où il y a des fautes, elles sont anciennes* [2]. Préoccupé de l'idée de ces fautes prétendues, il a changé le sens de plusieurs phrases importantes, et a substitué à un exemple curieux d'une notation très ancienne de la musique grecque, les signes plus modernes de la notation d'Alypius. Il faut lire, sur ces altérations du texte d'Aristide Quintillien par Meibomius, les remarques fort savantes que Perne a fait insérer dans le troisième volume de la *Revue musicale* (p. 481-491).

Il n'est pas inutile de relever ici une inadvertance singulière échappée à Clavier dans l'article sur Aristide Quintillien qu'il a donné dans la Biographie universelle de Michaud. Ce savant dit que l'édition du livre de cet écrivain donnée par Meibomius est la meilleure : il avait oublié qu'il n'y en a pas d'autre.

ARISTOCLÈS, écrivain grec sur la musique, cité par Athénée (lib. 14, c. 4), n'est connu que par ce qu'en dit ce compilateur. Il avait composé un *Traité sur les chœurs*, et un autre *sur la musique*, qui ne sont pas venus jusqu'à nous.

ARISTOCLIDE, fameux joueur de flûte et de cythare, descendant de Terpandre, fut le maître de Phrynis (*Voyez* ce nom). Il vivait du temps de Xerxès.

ARISTONIQUE, musicien grec, né à Argos, demeurait dans l'île de Corfou, et fut contemporain d'Antiochus. Ménechme, cité par Athénée, dit que l'art de jouer de la cythare simple lui est dû (Voy. *Athénée*, liv. 14, c. 9).

ARISTOTE, le plus célèbre et le plus savant des philosophes grecs, naquit à Stagyre (maintenant *Libanova*), ville de la Macédoine, dans la première année de la XCIX^me olympiade. Nicomaque, son père, était médecin du roi Amintas, aïeul d'Alexandre. A l'âge de dix-sept ans, il passa sous la discipline de Platon, dont il suivit les leçons pendant près de vingt ans. Après la mort de son maître, Aristote quitta l'académie pour se rendre auprès de Philippe, qui lui confia l'éducation d'Alexandre. Le philosophe avait atteint sa quarante-septième année lorsque le fils de Philippe monta sur le trône de la Macédoine : après cet événement Aristote retourna à Athènes, où il enseigna au lycée pendant treize ans. Sa faveur auprès de son royal élève ne diminua jamais. Non seulement celui-ci fit rétablir à sa demande la ville de Stagyre, que Philippe avait détruite, mais il fit d'énormes dépenses pour procurer à son maître les moyens de pénétrer dans les secrets de la nature. Ayant atteint l'âge de soixante-trois ans, Aristote

[1] Quippe ita inter se conveniunt, ut ab uno omnes manasse non difficulter perspicitur. (M. Meibom. in not. ad Arist. Quint., p. 224).

[2] Ab his ferme alia ratione non sum adjutus, quam quod sua auctoritate vetera ubique menda esse confirmarent. (*M. Meibom. in præfat. lectori benevolo.*)

cessa de vivre, la troisième année de la CXIV^me olympiade; en mourant il laissa son école sous la direction de Théophraste, son élève.

La philosophie fondée par Aristote est connue sous le nom de *philosophie péripatéticienne*. Ce n'est point ici le lieu d'examiner sa doctrine, ni d'analyser les nombreux ouvrages qu'il a laissés sur presque toutes les branches des sciences, encore moins de considérer l'influence que ses livres, venus de l'Orient, ont exercé sur la direction des études européennes, pendant bien des siècles; il ne doit être parlé que de ses travaux relatifs à la musique. Un homme doué d'un savoir universel comme Aristote ne pouvait négliger cet art à une époque où toute la Grèce en faisait l'objet de ses études. Diogène Laerce nous apprend en effet qu'il avait écrit un livre sur la musique et un autre ouvrage sur les concours de musique des Jeux Pythiens. Ces productions sont perdues. Porphyre a conservé dans son commentaire sur les Harmoniques de Ptolémée un fragment du traité de l'ouïe d'Aristote. Antoine Gogavini a donné une version latine de ce fragment à la suite de sa traduction des *Élémens harmoniques* d'Aristoxène et du traité de musique de Ptolémée. La dix-neuvième section des *Problèmes* d'Aristote est relative à la musique ou plutôt à l'acoustique; on trouve ces problèmes dans les diverses éditions des œuvres complètes du philosophe, et particulièrement dans celles de Paris de 1619 et de 1639, 3 vol. in-folio. On en a donné des éditions séparées, l'une avec une traduction latine de Gaza et d'Aponi, Venise, 1501, in-folio, l'autre avec un commentaire de Louis Septali, Lyon, 1632, in-fol. Le plus ancien commentaire sur les problèmes d'Aristote, est celui qui a été fait par Albert (le grand) (*Voyez* ce nom). Pietro d'Albano en a aussi donné un très ample sous le titre de *Expositio problematum* (sic) *Aristotelis;* cet ouvrage a été imprimé à Mantoue en 1475, in-folio. Ce qui concerne la musique y est traité d'une manière fort étendue dans la section XIX. Chabanon a donné, dans le 46e volume des Mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres de Paris une traduction française des problèmes d'Aristote relatifs à la musique, avec un commentaire où il a tâché d'en éclaircir le sens, en général fort obscur. Les trois mémoires de Chabanon s'étendent depuis la page 285 jusqu'à 355. (Voy. *Chabanon*). François Patrizio a essayé de démontrer dans son traité *Della poetica, deca istoriale, deca disputata* (Ferrare, 1586, in-4°) que ces problèmes ne sont point l'ouvrage d'Aristote. Les chapitres 3, 5, 6 et 7 de la *Politique* du philosophe traitent aussi d'objets relatifs à la musique. Enfin on trouve dans la *Poétique* du même auteur des passages assez étendus sur la musique théâtrale.

ARISTOXÈNE, philosophe péripatéticien, naquit à Tarente dans la CXI^me olympiade, c'est-à-dire, environ 324 ans avant J.-C. Spintharus, son père, lui donna les premières notions de la musique et de la philosophie. Aristoxène passa ensuite sous la direction de Lamprus d'Erythres, puis il entra à l'école de Xénophile de Chalcis, philosophe pythagoricien. Enfin il devint le disciple d'Aristote, à qui il resta long-temps attaché; mais, irrité de ce que ce philosophe avait désigné Théophraste pour son successeur, il calomnia la mémoire de son maître, et montra dès-lors cette basse jalousie dont il a donné des preuves en écrivant la vie de plusieurs grands hommes, tels que Pythagore, Architas, Socrate et Platon. On ignore l'époque de sa mort.

Il nous reste de lui un *Traité des élémens harmoniques*, en trois livres (περὶ ἁρμονικῶν στοιχείων), dont on trouve des manuscrits dans presque toutes les grandes bibliothèques. Le premier qui publia le texte d'Aristoxène avec des notes fut Jean Meursius; il y a joint les ouvrages de Nichomaque et d'Alypius; cette collection a pour titre: *Aristoxenus, Nichomachus,*

Alypius, auctores musices antiquissimi hactenus non editi, Lugduni Batavorum, 1616, in-4°. On a réimprimé le texte et les notes dans les œuvres de ce philologue, tom. 6, p. 341 et suiv., et l'on y a joint la version de Meibomius. Antoine Gogavini a publié une version latine assez médiocre des élémens harmoniques d'Aristoxène, avec les harmoniques de Ptolémée, etc., sous ce titre : *Aristoxeni antiquis. harmonicorum elementorum libri tres. Cl. Ptolemæi harmonicorum, seu de musica libri III.* Venetiis; 1562, in-4°. L'édition considérée comme la meilleure du traité de musique d'Aristoxène est celle qui a été donnée par Meibomius, dans sa collection de sept auteurs grecs sur la musique, intitulée: *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amstelodami, 1652, 4° 2 vol.; toutefois cette édition est bien imparfaite; on y trouve du désordre dans le texte, et Meibomius n'a pas toujours saisi le sens de son auteur dans sa version latine. Il y a joint des notes et une préface.

Le texte d'Aristoxène a été fort altéré par d'ignorans copistes. Meibomius a fait observer que la fin de chaque livre manque; mais il n'a pas vu que l'introduction de l'ouvrage a été déplacée, et qu'on l'a mise dans le cours du second livre; enfin il n'a pas vu qu'une autre transposition a eu lieu dans le premier livre, où un passage du second est cité comme une chose connue. C'est Wallis qui, dans ses notes sur Ptolémée, a fait ces remarques; elles ont été répétées par Requeno (*Saggi sul ristabilmento dell'arte armonica*, t. 1, p. 221).

J. B. Doni avait indiqué dans son traité *de Præstant. mus. veter.* t. I de ses œuvres, lib. II, p. 136, des fragmens des *Élémens rhythmiques* d'Aristoxène, d'après un manuscrit de la bibliothèque du Vatican; il en avait même commencé la traduction. L'abbé Morelli, savant bibliothécaire, a publié ces fragmens, en 1786, d'après ce manuscrit et un autre de la bibliothèque de St.-Marc.

Athénée cite quelques ouvrages d'Aristoxène qui ne sont pas venus jusqu'à nous : l'un était un *Traité des joueurs de flûte*, περὶ αὐλητῶν; le second traitait des flûtes et des autres instrumens de musique sous le titre de περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων; le troisième était un traité de musique, différent des Élémens harmoniques du même auteur; il avait pour titre : περὶ μουσικῆς. Ce livre traitait non seulement des diverses parties de l'art, telles que *la Métrique, la Rhythmique, l'Organique, la Poétique* et *l'Hyppocritique*, mais encore de l'histoire de la musique et des musiciens. C'est de celui-là que Plutarque parle dans son dialogue sur la musique, lorsqu'il fait dire à un des interlocuteurs : « Suivant Aris« toxène (dans son premier livre sur la « musique) ce fut sur le mode lydien que « l'ancien Olympe composa l'air de flûte « qui exprimait une lamentation sur la « mort de Python. » Le dernier ouvrage d'Aristoxène relatif à la musique était un traité de l'art de percer les flûtes, περὶ αὐλῶν τρήσεως. Les écrits de cet ancien auteur ont été cités avec éloge par Euclide, Cicéron, Vitruve, Plutarque, Athénée, Aristide-Quintillien, Ptolémée, Boèce et plusieurs autres. St. Jérome a dit aussi en parlant de lui : *Et longe omnium doctissimus Aristoxenus musicus*, et Aulugelle (*Noct. Atticar.* lib. IV, c. XI) : *Aristoxenus musicus vir literatum veterum diligentissimus.* Il est remarquable que de tous les musiciens dogmatiques grecs qui sont venus jusqu'à nous, Aristoxène est le seul dont Plutarque fait mention.

Les Élémens harmoniques que le temps nous a conservés ne sont pas, comme on pourrait le croire, un traité de cette partie de la musique qu'on désigne aujourd'hui sous le nom d'*harmonie*; ἁρμονία, chez les grecs, signifiait, ainsi qu'Aristoxène le dit en plusieurs endroits de son livre, l'ordre mélodique des sons, le système sur lequel le chant était établi. Avant d'écrire cet ouvrage, Aristoxène avait donné son histoire de la musique et des anciens musiciens, où il établissait que ceux-ci divisaient

autrefois le ton en quatre parties égales. Il ne fut pas compris, et l'on crut qu'il avait voulu démontrer que dans la pratique on peut chanter des intervalles de quarts de ton; il se plaint beaucoup de cette erreur en plusieurs endroits de son livre et affirme qu'on ne l'a pas entendu. Quoi qu'il en soit, ce fut pour faire prévaloir le système *égal*, c'est-à-dire celui de la division de l'octave en douze demi tons égaux, par opposition au système des proportions de Pythagore, qu'Aristoxène écrivit son livre. C'est donc au temps de cet écrivain que commença cette discussion qui dure encore entre les musiciens et les mathématiciens, et dans laquelle on s'est trompé de part et d'autre, en ce que les géomètres n'ont pas vu que les proportions de chaque intervalle sont des faits isolés qui ne peuvent concourir à la formation de la gamme ni fonder une tonalité, tandis que les musiciens ont ignoré la loi des affinités de sons, qui seule pouvait les faire triompher des résistances de leurs adversaires.

Pour principe fondamental de son système de musique, Aristoxène établit que l'oreille est le seul juge des intervalles harmoniques. Pythagore voulait que l'homme eût *à priori* la conscience mathématique des rapports de ces intervalles: Aristoxène, suivant la doctrine de son maître Aristote, ne lui accorde que la faculté de s'en instruire par l'expérience. Didyme (V. ce nom), écrivain grec, avait composé un livre fort étendu sur ces deux systèmes opposés: cet ouvrage est malheureusement perdu; il ne nous en reste que des fragmens conservés par Porphyre. Quoi qu'il en soit, la doctrine d'Aristoxène, sous le rapport de l'égalité des demi-tons, est, comme on vient de le voir, tout empyrique; elle ne peut avoir d'autre base que le jugement du sens musical instruit par l'expérience; il est donc assez singulier que ce théoricien, après avoir rejeté les calculs de Pythagore, ait eu recours lui-même aux chiffres pour démontrer cette égalité des demi-tons, base de tout son système, et de plus qu'il n'ait produit sur ce sujet que des calculs faux qui ont été victorieusement réfutés par Ptolémée (*Harmonic.* lib. I, c. IX) et par Porphyre (*Comment. in Ptolem. p.* 298, *edit. Wallis*).

Aristoxène dit en plusieurs endroits de ses *Élémens harmoniques* (livre premier) que personne avant lui n'avait considéré la musique sous le même point de vue que lui, et n'en avait traité de la même manière; il fait connaître sa pensée à cet égard en disant que tous les auteurs qui avaient écrit sur cet art, ne l'avaient considéré que sous le rapport *harmonique*, c'est-à-dire, que selon l'ordre des intervalles calculés proportionnellement. Il ne faut pas croire toutefois qu'en établissant une doctrine tout expérimentale et de sentiment, ce musicien philosophe ait traité de l'art sous le rapport de la pratique; ce n'est qu'un écrivain dogmatique dont le livre ne nous fournit presqu'aucuns renseignemens sur ce qu'il nous importerait de savoir concernant la musique de l'antiquité. A vrai dire, aucun des auteurs grecs ne nous instruit à cet égard, et les livres destinés à enseigner la pratique de l'art ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

J'ai dit que le livre d'Aristoxène, tel qu'il a été publié plusieurs fois, porte des marques évidentes de l'altération du texte et d'un grand désordre. Parmi tous les manuscrits existans dans les grandes bibliothèques de l'Europe et qui sont connus, il n'en est aucun qui puisse aider à rétablir cet ouvrage dans son état primitif: presque tous sont de la même époque et semblent venir de la même source. Une des plus singulières transpositions qu'on y remarque est celle de l'Introduction, où se trouve l'énumération des diverses parties de l'ouvrage, et qu'on a placée dans le second livre.

On peut consulter avec fruit sur cet auteur la savante dissertation de M. G. L. Mahne, intitulée: *Diatribe de Aristoxeno philosopho peripatetico*, *Amstelodami*, 1793, in-8°, et les *Lectiones Atticæ* de M. J. Luzac, Leyde, 1809, in-8°.

ARMAND (Mlle ANNE-AIMÉE), cantatrice connue sous le nom de Mlle Armand l'aînée, née à Paris, en 1774, a débuté à l'opéra comique dans la salle Favart, au mois de juin 1793, et fut reçue sociétaire dans la même année. Elle chanta avec succès à ce théâtre jusqu'à la réunion des sociétaires avec les comédiens du théâtre Feydeau, en 1801. Alors, elle passa à l'Opéra, et débuta à ce théâtre, le 8 germinal an IX (29 mars 1801), dans le rôle d'*Antigone* d'OEdipe. Elle s'est retirée le 1er janvier 1811. Mlle Armand possédait une voix sonore et fortement timbrée : elle avait de l'énergie et produisait de l'effet dans les morceaux d'ensemble; mais sa vocalisation manquait de légèreté, et son intonation n'était pas toujours d'une justesse irréprochable.

ARMAND (JOSÉPHINE), nièce de la précédente, et son élève pour le chant, a débuté à l'Opéra, le 16 février 1808 dans *Iphigénie en Aulide*. En 1813, elle épousa Félix Cazot, professeur de piano à Paris. Ayant été réformée le 1er janvier 1817, elle fut engagée au théâtre de Bruxelles, et elle y a chanté jusqu'en 1826, époque où elle s'est retirée.

ARMONIST (***), virtuose sur un instrument de son invention qu'il a nommé *Holzharmonika* (Harmonica de bois); cet instrument n'est autre que le *Claquebois* ou échelette de morceaux de bois dur et sonore, originaire de l'Inde et de la Chine, dont on tire des sons en frappant les barreaux avec un petit maillet. Il n'est ordinairement composé que de sons diatoniques d'après l'échelle musicale des Chinois : M. Armonist a fait le sien sur une échelle chromatique de deux octaves. Il en joue avec une dextérité merveilleuse et exécute les passages les plus difficiles. Cet artiste est fixé à Petersbourg. Je présume que le nom sous lequel il est connu est un sobriquet qui lui a été donné à cause de son talent, et qu'il est Anglais d'origine.

ARMSDORF (ANDRÉ), organiste de l'église du Commerce à Erfurt, naquit à Muhlberg, le 9 septembre 1670. Après avoir fini son cours d'études latines, il se livra à la jurisprudence, devint organiste de Saint-André, et ensuite de l'église du Commerce. Il remplissait les fonctions de cette dernière place lorsqu'il mourut, le 31 juin 1699, à l'âge de 28 ans. Il a laissé en manuscrit un recueil considérable de compositions pour l'église.

ARNAUD (l'abbé FRANÇOIS), né à Aubignan, près de Carpentras, le 27 juillet 1721, entra de bonne heure dans l'état ecclésiastique. Il vint à Paris en 1752, et fut pendant quelque temps attaché au prince Louis de Wurtemberg qui était alors au service de France. En 1765, il obtint l'abbaye de Grandchamp; dans la suite il eut la place de lecteur et bibliothécaire de Monsieur, et la survivance de la place d'historiographe de l'ordre de St-Lazare : il mourut à Paris le 2 décembre 1784. Il avait été reçu membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, en 1762, et de l'Académie française, le 15 mai 1771.

L'abbé Arnaud joignait à beaucoup d'instruction un goût très vif pour les beaux-arts. Il fut un chaud partisan de Gluck, et prit part à la guerre musicale entre les gluckistes et les piccinistes. La Harpe, Marmontel et quelques autres littérateurs, qui s'étaient mis à la tête de ceux-ci, sans savoir pourquoi, trouvèrent dans l'abbé Arnaud un antagoniste redoutable, qui avait sur eux l'avantage d'entendre la question. Il écrivit pour cette querelle quelques brochures anonymes et plusieurs articles dans le Journal de Paris. On ne peut reprocher à l'abbé Arnaud que d'avoir vanté jusqu'à l'exagération l'utilité de la déclamation lyrique, et d'avoir méconnu le charme de la mélodie.

Voici la liste de ses écrits qui ont la musique pour objet : 1° *Lettre sur la musique à monsieur le comte de Caylus*, Paris, 1754, in-8° 36 pag. (*V.* Journ. des Sav. de 1754, p. 175). Cette lettre a été insérée par Laborde dans son Essai sur la musique, t. 3, p. 551. Arteaga en a donné

une traduction italienne dans ses *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, t. 3, p. 243; 2° *Réflexions sur la musique en général, et sur la musique française en particulier*, Paris, 1754, in-12; 3° Quelques morceaux dans les *Variétés Littéraires*, publiées en société avec Suard, Paris, Lacombe, 1768, 4 vol. in-12. Léon Boudou a publié les œuvres complètes de l'abbé Arnaud, à Paris, en 1808, 3 vol. in-8°. On y trouve les morceaux suivans relatifs à la musique : tome 1er, Lettre sur la musique (à M. de Caylus); — Lettre sur un ouvrage italien intitulé : *Il teatro alla moda;* tome 2, Essai sur le mélodrame ou drame lyrique. — Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne musique chinoise. — Lettre à Mme d'Augni et à la comtesse de B..., sur l'Iphigénie de Gluck. — La soirée perdue à l'Opéra. — Lettre d'un ermite de la forêt de Sénart, avec la réponse. — Lettre au P. Martini, avec la réponse. — Profession de foi, en musique, d'un amateur des beaux-arts, à M. De la Harpe. — Lettre sur l'Iphigénie en Tauride de Gluck. La plupart de ces morceaux avaient été publiés précédemment dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*.

ARNAUD (PIERRE), violiniste à Paris, dans la seconde moitié du 18me siècle, y a fait imprimer trois œuvres de quatuors pour deux violons, alto et basse, depuis 1782 jusqu'en 1787.

ARNE (THOMAS-AUGUSTIN), docteur en musique, eut pour père un tapissier de Londres, et naquit au mois de mars 1710. Destiné par ses parens à la profession d'avocat, il fut mis au collége d'Eton, où ses études se ressentirent des distractions que lui causait déjà son penchant pour la musique. Ce penchant devint bientôt une passion insurmontable, et malgré les obstacles que lui opposait sa famille, il parvint à se livrer à l'étude du violon sous la direction de Festing, à celle du clavecin et de la composition. Son premier essai fut la musique d'une farce intitulée *Tom Thumb*, ou *l'Opéra des Opéras*, représenté sur le théâtre de Haymarket, en 1733. En 1738, il fit jouer son opéra de *Comus*, qui est considéré en Angleterre comme une excellente production. Arne eut du moins le mérite d'y mettre un cachet particulier, et de ne point se borner, comme tous les compositeurs anglais de cette époque, à imiter Purcell ou Handel.

Vers le même temps, il épousa Cécile Young, élève de Géminiani et cantatrice distinguée du théâtre de Drury Lane. En 1744, il fut attaché comme compositeur au même théâtre. Depuis lors, jusqu'en 1776, il donna plusieurs opéras qui eurent presque tous du succès, et qui le méritaient; car si l'on ne trouve point une grande originalité d'idées dans les productions de Arne, ni beaucoup d'expression dramatique, on y reconnaît du moins de l'élégance et du naturel dans les chants, de la correction dans l'harmonie, et des détails agréables dans les accompagnemens. Ses airs ont quelquefois, il est vrai, un peu de la raideur qui semble inséparable de la langue sur laquelle il travaillait; mais il les adoucissait autant que cela se pouvait par un heureux mélange du style italien et des mélodies écossaises. En somme, Arne est le musicien le plus remarquable qu'ait produit l'Angleterre dans le 18me siècle : il a composé aussi des oratorios, mais il ne fut pas si heureux dans ce genre de composition qu'au théâtre. Il ne pouvait en effet lutter sans désavantage contre la réputation de Handel; car, outre qu'il n'avait point la fertilité d'invention de ce grand homme, ses chœurs sont d'une faiblesse que ne comporte pas cette espèce de drame. Malgré l'admiration des Anglais pour Handel, leurs biographes ont essayé de démontrer que le peu de succès des oratorios de Arne a été causé par l'infériorité des moyens d'exécution dont il pouvait disposer, comparés à ceux de son modèle. Arne est mort d'une maladie spasmodique, le 5 mars 1778.

Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Rosamonde*, en 1733 ; 2° *Opéra des Opéras*, 1733 ; 3° *Zara*, 1736 ; 4° *Comus*, 1738, gravé ; 5° *The blind Beggar of Bethnal Green* (Le Mendiant aveugle de Bethnal Green) ; 6° *Fall of Phaeton* (La Chute de Phaëton) ; 7° *King Pepin's campaign* (La Campagne du roi Pépin), 1745 ; 8° *Don Saverio*, 1749 ; 9° *Temple of Dulness* (Le Temple de la Paresse), 1745 ; 10° *Britannia*, 1744 ; 11° *Elisa*, 1750 ; 12° *Cimona* ; 13° *Artaxerces*, 1762, gravé en partition ; 14° *Elfrida* ; 15° *King Arthur* (Le Roi Arthur) ; 16° *The Guardian outwitted* (Le Tuteur dupé), 1765, gravé en partition ; 17° *The Birth of Hercules* (La Naissance d'Hercule), 1766 ; 18° *Achilles in petticoats* (Achille à Scyros) ; 19° *Thomas and Sally*, gravé en partition ; 20° *The Choice of Harlequin* (Le Choix d'Arlequin) ; 21° *Syren* (La Syrene) ; 22° *The Ladies frolick* (Les Femmes gagliardes), en 1770, gravé en partition ; 23° *L'Olympiade*, opéra italien. Ses oratorios sont : *Alfred*, 1746 ; *Judith*, 1764, *Tripto-Portsmouth*, gravé à Londres. Il a fait graver aussi pour la chambre 1° *Colin and Phœbe* (Colin et Phébé), dialogue, 1745 ; 2° *Ode on Shakespeare* (Ode sur Shakespeare) ; 3° *Song in the Fairy tale* ; 4° *The Oracle or the Resolver of questions, with 32 pages of songs*, 1763 ; 5° *Mayday* (Le premier Jour de Mai) ; 6° *Nine books of select english songs* (Neuf livres de chansons anglaises).

Madame Arne, épouse du compositeur, était excellente cantatrice, et brillait dans les opéras d'Handel : elle est morte vers 1765.

ARNE (MICHEL), fils du précédent, naquit à Londres en 1741. Ses dispositions pour la musique se développèrent si tôt, qu'à l'âge de dix ans il exécutait sur le clavecin les leçons de Handel et de Scarlatti avec une rapidité et une correction surprenantes. En 1764, il donna en société avec Battishill, au théâtre de Drury Lane, l'opéra d'*Alcmena*, qui n'eut aucun succès, et *The Fay's tale* (Le Conte de Fées), qui fut mieux accueilli. *Cymon* fut joué en 1767 : c'est le meilleur ouvrage de Michel Arne, qui en écrivit encore plusieurs, mais qui, vers 1780, eut la folie de quitter sa profession pour se livrer à la recherche de la pierre philosophale ; il fit même construire à *Chelsea* un bâtiment qui lui servait de laboratoire. Mais ayant été ruiné par les dépenses que lui occasiona l'objet de ses recherches, il rentra courageusement dans la carrière de la musique et écrivit de petites pièces pour les théâtres de Covent-Garden, du Vauxhall et du Ranelagh : il est mort vers 1806.

ARNEST, premier archevêque de Prague, vers le milieu du 14me siècle, composa vers l'année 1350 un chant en langue bohème, avec la musique, en l'honneur de saint Wenceslas. Ce chant, dont les paroles sont la traduction du *Kyrie Eleison*, se chante encore dans les églises de la Bohême à la fête de saint Wenceslas. Arnest mourut le 30 juin 1364, et fut inhumé dans le monastère des chanoines réguliers de Sainte-Marie, qu'il avait fondé à Glatz. Berghauer, dans son Protomartyre *S. Joanne Nepomuc.*, t. 1, p. 102, dit qu'il existe dans l'église cathédrale de Prague un beau manuscrit sur vélin, en six volumes grand in-folio, qui contient une collection de messes, de séquences et de motets notés, et qui a été exécuté aux dépens et par les ordres d'Arnest en 1363. Au premier volume de ce manuscrit on trouve l'écusson des armes d'Arnest, qui consiste en un cheval blanc dans un champ rouge, avec cette inscription : *Anno Domini* MCCCLXIII. *Dominus Arnestus Pragensis Ecclesiæ primus Archiepiscopus fecit scribere hunc librum, ut Domini canonici eo utantur in Ecclesia predicta. Obiit autem predictus Dominus Arnestus An. Dom.* MCCCLXIV. *Ultima die mensis Junii. Cujus anima requiescat in pace. Amen.* Le portrait d'Arnest a été gravé par Mathias Greischer et inséré dans l'ouvrage qui a pour titre : *Az Egesz Vila-*

gonslevs' Csudalatos Boldogsagos Szüz Kepeinek Rovideden fol tet Eredeti, etc., qui a été publié à Prague, en 1690, in-4°, aux dépens du prince Paul Esterhazy.

ARNIM (L. A. V.). On trouve sous ce nom une suite d'articles sur les airs populaires (*Von Volksliedern*) dans la Gazette musicale de Berlin de 1805, nos 20, 21, 22, 23 et 26. Aucun renseignement ne m'est parvenu sur cet écrivain.

ARNKIEL (TROGILLUS), fut d'abord pasteur à Apenrade, dans le Sleswick, et mourut en 1713, surintendant des églises luthériennes du Holstein. Il a beaucoup écrit sur l'histoire du Nord. Au nombre de ses ouvrages, se trouve un traité de l'usage des cors, principalement dans la musique sacrée, qu'il écrivit au sujet d'un cor en or trouvé le 20 juillet 1639 à Tundern, en Danemark, et sur lequel plusieurs savans ont écrit des dissertations (*Vid. Ol. Wormii de Aureo cornu Danico*). Le titre de l'ouvrage de Arnkiel est: *Vom Gebrauch der Hærner, insonderheit beym Gottesdienste*, 1683, in-4°. Il y a joint une préface historique sur le chant de l'église.

ARNOLD ou ARNOULD, surnommé *le Vielleux*, c'est-à-dire le joueur de violon [1], trouvère du treizième siècle. Le manuscrit 7222 de la Bibliothèque du Roi nous a conservé deux de ses chansons, qui sont notées.

ARNOLD ou ARNOLT DE PRUG ou DE BRUCK, contrapuntiste du seizième siècle, est cité avec éloge par Hermann Finck dans sa *Practica musica*. Hans Walther a introduit un cantique de la composition de ce maître dans son *Cantionale*, qui fut imprimé en 1544. On trouve aussi dans la bibliothèque royale de Munich des chansons allemandes dont il a composé la musique et qui ont été imprimées en 1534; enfin un manuscrit de la même bibliothèque, coté 47, contient des messes latines dont il est auteur.

ARNOLD (D.), surnommé *Flandrus*, parce qu'il était né dans les Pays-Bas, fut un bon compositeur de l'école belge, au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer : 1° *Madrigali a cinque voci*, Dillingen, 1608, in-4°; 2° *Sic fortuna favet*, messe à sept voix, *ibid.*

ARNOLD (GEORGES), organiste de l'évêque de Bamberg, naquit dans le Tyrol, vers le milieu du dix-septième siècle, et fut d'abord organiste à Inspruck. Il a publié les ouvrages suivans : 1° *Cantionum sacrarum de tempore*, op. 1, in-4°; 2° *Tres Motettos de nomine Jesu*, op. 2, in-4°; 3° *Cantiones et Sonettæ, uno, duobus, tribus et quatuor violinis accomodatæ cum basso generali*, opus 3, Œniponti, 1659, in-fol.; 4° *Sacrarum cantionum de tempore et sanctis quatuor, quinque, sex et septem vocibus ac instrument. concert.* Œniponti, 1661, in-4°; 5° *Psalmi vespertini quatuor aut duobus vocib. et duobus violinis concertantibus vel septem, decem, quindecim ad placitum*, Bambergæ, 1667, in-fol.; 6° *Tres missæ pro defunctis et alia laudativa quatuor, quinque, septem vocib. et tribus vel quatuor violinis ad placitum*, Bambergæ, 1676, in-4°; 7° *Missarum quatern. cum novem vocibus*, 1e pars., Bambergæ, 1673, in-fol. *idem*. 2e pars, 1675, in-fol.

ARNOLD (JEAN), premier trompette de l'électeur de Saxe, au milieu du 17me siècle, a composé, en 1652, pour les noces de Georges Ier, une sonate à quatre trompettes qui a été imprimée à Dresde, dans la même année.

ARNOLD (MICHEL-HENRI), habile organiste de l'église Saint-André, à Erfurt, naquit à Erfurt, en 1682. Ses préludes d'orgue pour des chants simples ont eu une

[1] M. Roquefort a prouvé que l'instrument qui a porté le nom de *Vielle* dans le moyen âge n'est autre que le violon ou *rebec*. Quant à la vielle proprement dite, on lui donnait le nom de *rota*. (Voyez l'ouvrage intitulé : *De la poésie française dans les XIIe et XIIIe siècles*, par M. Roquefort, p. 107 et 108.)

grande réputation ; on ne croit pas qu'il les ait fait graver.

ARNOLD (JEAN-GEORGES), organiste à Shul, vers le milieu du 18me siècle, a fait graver à Nuremberg ; en 1761 ; deux trios pour clavecin et violon.

ARNOLD (SAMUEL) ; docteur en musique, né à Londres le 10 août 1740 ; reçut les premières leçons de musique d'un musicien nommé *Gates*, alors maître des enfans de la chapelle royale, et termina ses études dans cet art sous le docteur Nares. C'est donc à tort qu'on a dit (*Dict. hist. des Mus.*, Paris ; 1810) qu'il était Allemand ; et qu'il avait été élève de Handel. A peine Arnold eut-il atteint l'âge de vingt-cinq ans qu'il fut engagé par les directeurs de Covent-Garden à travailler pour leur théâtre ; il débuta par le petit opéra comique intitulé : *Maid of the Mill* (la Fille du Moulin). Les éloges qui furent donnés à sa musique le déterminèrent à s'exercer sur un oratorio, et il écrivit *The cure of Saül* (la Guérison de Saül), qui fut exécuté en 1767, et qui lui fit une grande réputation en Angleterre. A celui-ci succéda, dans l'année suivante *Abimelech*; en 1773, il donna *The Prodigal Son* (le Fils Prodigue), et en 1777, *La Résurrection*. Dans les intervalles qui séparent ces productions il fit la musique de plusieurs opéras, farces et pantomimes. A la mort du docteur Nares, qui eut lieu au commencement de 1783, Arnold lui succéda dans la place d'organiste du roi, et de compositeur de la chapelle royale. Ces emplois l'obligèrent à écrire un grand nombre d'offices, d'antiennes et de psaumes, qui sont fort supérieurs à ses autres ouvrages, bien qu'ils soient moins connus. L'année suivante il fut choisi comme sous-directeur de la musique de Westminster pour la commémoration de Handel. Ce fut aussi Arnold que le roi d'Angleterre chargea de diriger la magnifique édition des œuvres de ce grand musicien, qui fut publiée à Londres en 1786, 36 vol. in-fol. Il eut le tort de ne pas donner assez de soins à cette édition, et d'y laisser une multitude de fautes qui la déparent, et qui font préférer souvent l'ancienne édition donnée par Walsh, sous les yeux de Handel. Vers la fin de l'année 1789, l'académie de musique ancienne le nomma son directeur : il a conservé cette place jusqu'à sa mort. Celle-ci fut hâtée par une chute qu'il fit en voulant prendre un livre dans sa bibliothèque ; il se brisa le genou et nonobstant les soins qu'on lui prodigua, il cessa de vivre le 22 octobre 1802, après avoir langui pendant plus d'une année. Ses restes furent déposés à l'abbaye de Westminster, et les choristes de cette abbaye se réunirent à ceux de Saint-Paul et de la chapelle royale pour chanter à ses obsèques un service funèbre composé par le docteur Calcott. De pareils honneurs prouvent la haute estime que les Anglais ont pour les talens d'Arnold ; tous leurs biographes s'accordent en effet pour vanter le mérite de ses productions : néanmoins j'avoue qu'en examinant ceux de ses ouvrages qui ont été gravés, je n'y ai rien trouvé qui pût justifier les éloges qu'on leur a prodigués. Le chant en est commun et dépourvu d'élégance ; la qualité qui m'y a paru la plus remarquable est la pureté d'harmonie.

Le docteur Arnold a composé sept oratorios, cinquante-cinq opéras anglais, outre un grand nombre de pantomimes, odes, sérénades et farces. Parmi ses opéras et pantomimes, les suivans sont les plus connus : 1° *Maid of the Mill* (la Fille du Moulin) à Covent-Garden, 1765 ; 2° *Rosamond*, opéra, *ibid.*, 1767 ; 3° *The Portrait*, farce, *ibid.*, 1770 ; 4° *Mother Shipton* (la mère Shipton), pantomime, à Hay-Market, 1770 ; 5° *Son-in-law* (le gendre), farce, ibid, 1779 ; 6° *Fire and Water* (le Feu et l'Eau), opéra ballet, ibid., 1780 ; 7° *Wedding night* (la Nuit de Noces), farce, ibid., 1780 ; 8° *Silver Tankard* (le Pot d'argent), farce, ibid., 1781 ; 9° *Dead in live* (le Mort vivant), opéra-comique, ibid., 1781 ; 10° *Castle of Andalusia* (le Château d'Andalousie), opéra-

comique, à Covent-Garden, 1782; 11° *Gretna-Green*, farce, Hay-Market, 1783; 12° *Hunt the Slipper* (la Pantoufle qui court), farce, ibid., 1784; 13° *Peeping Tom*, opéra-comique, ibid., 1784; 14° *Here, there, and everywhere* (Ici, là et partout), ibid., 1784; 15° *Two to one* (Deux à un), opéra-comique, ibid., 1785; 16° *Turk and no Turk* (Turc et point Turc), opéra-comique, ibid, 1785; 17° *Siege of Curzola* (le Siége de Courzole), opéra-comique, ibid., 1786; 18° *Inkle and Yarico*, opéra, ibid., 1787; 19° *Enraged musician* (le Musicien enragé), intermède, ibid., 1788; 20° *Battle of Hexham* (la Bataille d'Hexham), opéra, ibid., 1789, 21° *New Spain* (la Nouvelle Espagne); opéra, 1790; 22° *Basket Maker* (le Faiseur de corbeilles), intermède, 1790; 23° *Surrender of Calais* (la Prise de Calais), ibid., 1791; 24° *Harlequin and Faustus*, pantomime à Covent-Garden, 1793; 25° *Children in the wood* (Les Enfans dans le bois), intermède, Hay-Market, 1793; 26° *Auld Robin Gray*, intermède, ibid., 1794; 27° *Zorinski*, opéra, ibid., 1795; *Mountaineers* (les Montagnards), ibid., 1795; 29° *Who pays the reckoning?* (Qui paiera l'écot?) intermède, ibid., 1795; 30° *Love and Money* (Amour et Argent), farce, ibid., 1795; 31° *Baunian Day*, intermède, ibid., 1796; 32° *Shipwreck*, opéra-comique, à Drury-Lane, 1796; 33° *Italian Monk* (le Moine italien), opéra, à Hay-Market, 1797; 34° *False and True* (le Faux et le Vrai), ibid., 1798; 35° *Throw physic to the dogs* (Jeter ses remèdes aux chiens), farce, 1798; 36° *Cambro-Britons*, opéra, ibid., 1798; 37° *Review* (la Revue), farce, ibid., 1801; 38° *The Corsair* (le Corsaire), ibid., 1801; 39° *Veteran Tar* (le vieux Matelot), op. com. à Drury-Lane, 1801; 40° *Sixty-third letter* (La soixante-troisième lettre), farce, à Hay-Market. Outre cela, Arnold a laissé en manuscrit une grande quantité de musique sacrée, un traité de la basse continue, et il a fait graver douze œuvres de sonates et de pièces pour le piano. On connaît aussi de lui une collection de chansons intitulée: *Anacreontic songs, duets and glees*, Londres, 1788. Le portrait d'Arnold a été gravé dans le *Biographical Magazine*, en 1790.

ARNOLD (FERDINAND), habile chanteur, né à Vienne, vers le milieu du 18me siècle, possédait une belle voix de tenor. Il brilla sur le théâtre de Riga en 1796, et successivement sur ceux de Hambourg, de Berlin et de Varsovie.

ARNOLD (IGNACE-ERNEST-FERDINAND), docteur en droit et avocat à Erfurt, naquit dans cette ville, le 4 avril 1774. Il a donné un catalogue de compositeurs dramatiques dans l'Almanach de Gotha de 1799, où l'on trouve, parmi beaucoup d'erreurs et de négligences, quelques détails intéressans. On croit qu'il est aussi l'auteur des notices sur Mozart, Haydn et plusieurs autres grands musiciens, publiées à Erfurt, en 1809, et recueillies en deux volumes in-8°. Enfin il a fait paraître un assez bon ouvrage sous ce titre : *Der angehende Musikdirector, oder die Kunst ein Orchester zu Bilden*, etc. (Le Directeur de Musique, ou l'art de diriger un Orchestre), Erfurt, 1806, in-8°. Dans ce livre, divisé en 16 chapitres, il donne une idée générale des fonctions d'un directeur de musique, de la préparation et de l'exécution d'un morceau, des répétitions, de la disposition d'un orchestre, de la mesure et de la manière de la battre, de l'expression et de la précision de la direction dans les divers genres de musique d'église, de concert, de l'opéra, du ballet, etc. Arnold est mort à Erfurt, le 13 octobre 1812 : il avait alors le titre de conseiller privé et de secrétaire de l'université de cette ville. Outre ses travaux dans la littérature musicale, on lui doit aussi quelques romans.

ARNOLD (JEAN-GODEFROI), compositeur agréable et virtuose sur le violoncelle, naquit le 1er février 1773, à Niedernhall, près d'Oehringen, où son père était encore maître d'école en 1810. Après avoir ter-

miné ses études élémentaires, Arnold se livra exclusivement à la musique, au piano et surtout au violoncelle, pour lequel il avait un goût passionné. Dès l'âge de 10 ans, il causait déjà l'étonnement de ceux qui l'entendaient jouer de ce dernier instrument; mais il y avait si peu de moyens de développer ses dispositions naturelles dans le lieu qu'il habitait, que son père se décida à l'envoyer, en 1785, à Lüngelsau pour y prendre des leçons du musicien de la ville. Ce musicien était un homme dur qui soumit le jeune Arnold à une discipline si sévère que sa santé en fut altérée et qu'il ne se rétablit jamais parfaitement. Au mois de mars 1790, il entra chez son oncle Frédéric Adam Arnold, musicien de la cour à Wertheim. Là, il eut occasion d'entendre souvent de bonne musique exécutée par un orchestre choisi, et son talent sur le violoncelle y prit de nouveaux developpemens. Pour compléter son éducation musicale, il prit des leçons d'harmonie et de composition d'un habile chanteur et organiste nommé Frankenstein. Ses progrès furent rapides, et il fut bientôt en état d'écrire des concertos de violoncelle qui eurent beaucoup de succès, non seulement à Wertheim, mais dans toutes les villes où il se fit entendre dans le cours de ses voyages. Au mois d'avril 1795, il se rendit en Suisse pour y donner des concerts; mais à cette époque la guerre désolait ce pays, et Arnold ne réussit point dans son entreprise. Le succès d'un second voyage qu'il fit par Wetterstein et Nordlingen ne fut pas meilleur. Mécontent de sa position, Arnold se rendit à Ratisbonne, où il fit la connaissance de Willmann, violoncelliste célèbre, dont il reçut des leçons pendant quelques mois. Son talent s'accrut encore dans le voyage qu'il fit en 1796 en diverses parties de l'Allemagne; mais ce fut surtout à Berlin et à Hambourg qu'il atteignit à la perfection sous plusieurs rapports. L'avantage qu'il eut d'entendre Bernard Romberg pendant près de deux mois le conduisit à réformer quelques défauts qu'il avait remarqués dans son jeu. En 1797, il se rendit à Francfort-sur-le-Mein, et y fut attaché à l'orchestre du théâtre. Il se livra alors à l'enseignement, et y eut un grand nombre d'élèves pour le piano et le violoncelle. Il arrangea beaucoup d'opéras en quatuors pour violon ou flûte, composa des concertos pour plusieurs instrumens, particulièrement pour la flûte et pour le piano. Pour son instrument, il écrivit aussi beaucoup de solos, duos et trios, dont la plus grande partie fut imprimée à Bonn, à Francfort et à Offembach. Outre ces compositions, il voulut aussi traiter le genre de la symphonie. Sa première production de cette espèce fut exécutée avec succès : sa mort prématurée l'empêcha de terminer la seconde. Il y avait neuf années qu'il était établi à Francfort lorsqu'il fut attaqué d'une maladie de foie qui le conduisit au tombeau, le 26 juillet 1806, à l'âge de 34 ans. Parmi les compositions d'Arnold qui ont été imprimées, on remarque 1° Cinq concertos pour le violoncelle, le premier en *ut*, le second en *sol*, le troisième en *fa*, le quatrième en *mi* majeur, le cinquième en *re*, tous gravés à Offembach, chez André; 2° Une symphonie concertante pour deux flûtes avec orchestre, qui a eu beaucoup de succès, et qui a été gravée à Bonn, chez Simrock; 3° Six thêmes avec variations pour deux violoncelles, op. 9, à Bonn; 4° *Andante* varié pour flûte avec deux violons, alto et basse, Mayence, chez Schott; 5° Vingt-quatre pièces faciles pour guitare, Mayence, Schott; 6° Duos faciles pour guitare et flûte, Mayence, Schott; 7° Marches et danses, *ibid.*

ARNOLD (CHARLES), né en 1796 à Francfort-sur-le-Mein, est fils du précédent. Élève d'André et de Volweiler, il a acquis du talent comme pianiste et comme compositeur. Dès son enfance, ayant déjà une habileté fort rare sur le piano, il voyagea pour donner des concerts et se fit entendre avec succès à Vienne, à Berlin, à Varsovie et à Pétersbourg. A Cracovie le droit de bourgeoisie lui

fut accordé parce qu'au péril de sa vie il sauva celle d'un jeune homme qui se noyait dans la Vistule, en s'y jetant tout habillé. Avant de se rendre à Pétersbourg, il avait épousé Mlle Kioting, cantatrice distinguée et fille d'un facteur d'instrumens qui jouit de quelque célébrité en Allemagne. Il demeura plusieurs années dans cette ville, mais il fut obligé de s'en éloigner parce que la santé de sa femme souffrait de la rigueur du climat de la Russie.

Arnold a publié de sa composition : 1° Un excellent sextuor pour le piano ; 2° Des sonates pour le piano, œuvres 3e et 5e, Offembach, André ; 3° Sonate pour le piano avec accompagnement de clarinette et basse, œuvre 7e, *ibid.* ; 4° Divertissement pour piano seul, nos 1 et 2, œuvres 12e et 13e, Berlin, Schlesinger ; 5° Rondeau pour le piano, op. 14, *ibid.* ; 6° Thème polonais arrangé en rondeau, op. 15 ; 7° Variations sur un thème original, op. 16 ; 8° *Vive Henri IV* en rondeau pour piano et violoncelle, Leipsick, Peters ; 9° Rondoletto ou divertissement, n° 4 ; 10° Concerto pour le piano avec orchestre, op. 17, Berlin, Christiani ; 11° Valses favorites, Berlin, Grochenschnetz. La musique d'Arnold est d'une exécution difficile. Il est aussi auteur d'une méthode pratique pour le piano (*Pratische Klavierschule*), qui a été publiée à Offembach, chez André. Un opéra intitulé *Telephe*, de sa composition, doit être représenté sur le théâtre de Kœnigstadt, à Berlin.

ARNOLDI (JEAN-CONRAD), recteur à Darmstadt et ensuite professeur d'astronomie à Giessen, naquit en 1658 à Trauhach-sur-la-Moselle, et mourut à Giessen, le 22 mai 1735. Il a publié un opuscule relatif à la musique sous ce titre singulier : *Musica Alexikakos, declamationibus aliquot solemnibus in fine examinis vernaculis, Horæ duæ pomeridiana d. V Martii, A.* 1713, *Commendanda auditores clementes, faventes et benevolos sibi submisse exorat intercedente Illust. Pædagogii Darmstattini Rectore, etc.*, Darmstadt, 12 pages in-4°.

ARNOLDT (GASPAR), constructeur d'orgues, vivait à Prague vers la fin du 17me siècle. En 1684, il fit deux positifs pour le prince de Lobkowitz, dont l'un existe encore dans la chapelle de Lorette à Prague.

ARNONI (GUILLAUME), compositeur et organiste de la cathédrale de Milan vers 1580, a publié : 1° *Magnificat*, à quatre, cinq, six, sept et huit voix, Milan, 1595 (*V.* Morigia, *Nobiltà di Milano*) ; 2° *Il primo libro de' Madrigali*, Venise, Richard Amadino, 1600, in-4°. Dans le *Bergameno Parnasso* de 1615, on trouve un morceau de sa composition. Quatre motets à six voix d'Arnoni ont été insérés dans le *Promptuarium Musicum* d'Abraham Schad : le premier (*Exurgat Deus*) est dans la première partie ; le second (*Cantabo Dominum*) est dans la deuxième ; le troisième (*In labiis meis*) et le quatrième (*Domine Deus*) se trouvent dans la quatrième partie.

ARNOT (HUGHES), écrivain écossais qui vécut dans la seconde moitié du 18me siècle. On lui doit une histoire d'Édimbourg (*History of Edinburgh*), Londres, 1779, in-4°), dans laquelle il y a des renseignemens intéressans sur la musique nationale de l'Écosse.

ARNOULD (MADELAINE-SOPHIE), actrice de l'Opéra, naquit à Paris, le 14 février 1744, rue de Béthisy, dans la maison et dans la chambre où l'amiral de Coligny avait été tué le jour de *la St-Barthélemi*. Elle débuta le 15 décembre 1757, à l'âge de 13 ans, et obtint beaucoup de succès : depuis ce temps jusqu'en 1778, époque de sa retraite, elle fit les délices des habitués de ce spectacle. Les défauts de son chant étaient ceux de l'école détestable du temps où elle vécut ; mais sa voix touchante et son expression vraie étaient des qualités qui lui appartenaient, et ce sont elles qui lui valurent les éloges de Garrick, lorsque ce grand acteur l'entendit. Les rôles qui ont fait sa réputation sont ceux de *Thélaire*,

dans *Castor*; d'*Iphise*, dans *Dardanus*, et d'*Iphigénie en Aulide*.

Mlle Arnould ne fut pas moins célèbre par ses bons mots que par ses talens : presque tous sont brillans, mais le plus grand nombre est d'un cynisme qui ne permet pas de les citer. En voici quelques-uns qui n'ont pas ce défaut. Une dame qui n'était que jolie se plaignait d'être obsédée par ses amans : « Eh ! ma chère, lui dit Mlle Arnould, il vous est si facile de les éloigner; vous n'avez qu'à parler. » Une actrice vint jouer un jour le rôle d'*Iphigénie en Aulide* étant ivre : « C'est Iphigénie en Champagne, dit Mlle Arnould. » Quelqu'un lui montrait une tabatière sur laquelle on avait réuni le portrait de Sully et celui du duc de Choiseul : « Voilà, dit-elle, la recette et la dépense. » Elle est morte en 1803.

ARNOULT DE GRANDPONT, ménestrel de la cour de Charles V, roi de France, était au service de ce prince en 1364, ainsi qu'on le voit par un compte du mois de mai de cette année (Manuscrit de la Bibliothèque du Roi, coté F, 540 du supplément).

ARNULPHE, magister à Saint-Gilles, dans le 15me siècle, a écrit un petit traité : *De differentiis et generibus cantorum*, que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des Écrivains ecclésiastiques sur la Musique, t. 3, p. 316.

ARQUIER (JOSEPH), né à Toulouse, en 1763, étudia la musique à Marseille, et y fit des progrès rapides. En 1784, il entra au théâtre de Lyon pour y jouer de la basse. Quelques années après, il fut nommé chef d'orchestre au théâtre du Pavillon à Marseille. En 1789, il mit en musique *Daphnis et Hortense*, du commandeur de St-Priest : cet opéra fut représenté à Marseille. Peu de temps après, il vint à Paris et fut successivement chef d'orchestre des théâtres Molière et Montansier, où l'on jouait alors l'opéra comique et les parodies italiennes. Il composa pour les petits théâtres de Paris : 1° *Le Mari corrigé*; 2° *L'Hôtellerie de Sarzano*; 3° *L'Hermitage des Pyrénées*; 4° *Les deux petits Troubadours*. Il refit aussi, pour le théâtre des Jeunes-Élèves, quelques airs et les accompagnemens de la *Fée Urgèle*. De retour à Marseille, où il reprit sa place de chef d'orchestre au théâtre du Pavillon, il a composé *les Pirates*, *Montrose et Zisac*, et le second acte du *Médecin Turc*, qui fut présenté à Feydeau, mais refusé par les comédiens. Arquier est mort au mois d'octobre 1816.

ARRHENIUS (LAURENT), né à Upsal, vers 1680, succéda à son père, en 1716, dans la place de professeur d'histoire à l'université de sa ville natale. Il a fait imprimer : *Dissertatio de primis musicæ inventoribus*, Upsal 1729, in-8°.

ARRIAGA (JEAN-CHRISOSTÔME DE), né à Bilbao en 1808, montra dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique. Il apprit les premiers principes de cet art presque sans maître, guidé par son génie. Sans avoir aucune connaissance de l'harmonie, il écrivit un opéra espagnol où se trouvaient des idées charmantes et toutes originales. A l'âge de 13 ans, il fut envoyé à Paris pour y faire de sérieuses études au conservatoire de Paris; il y devint élève de M. Baillot pour le violon, et de l'auteur de ce dictionnaire pour l'harmonie et le contrepoint, au mois d'octobre 1821. Ses progrès tinrent du prodige; moins de trois mois lui suffirent pour acquérir une connaissance parfaite de l'harmonie, et au bout de deux années il n'était aucune difficulté du contrepoint et de la fugue dont il ne se jouât. Arriaga avait reçu de la nature deux facultés qui se rencontrent rarement chez le même artiste : le don de l'invention et l'aptitude la plus complète à toutes les difficultés de la science. Rien ne prouve mieux cette aptitude qu'une fugue à huit voix qu'il écrivit sur les paroles du credo, *et vitam venturi* : la perfection de ce morceau était telle que M. Cherubini, si bon juge en cette matière, n'hésita pas à le déclarer un chef-d'œuvre. Des classes de répétition pour l'harmonie et le contre-

point ayant été établies au conservatoire en 1824, Arriaga fut choisi comme répétiteur d'une des ces classes. Les progrès de ce jeune artiste dans l'art de jouer du violon ne furent pas moins rapides : la nature l'avait organisé pour bien faire tout ce qui est du domaine de la musique.

Le besoin de produire le tourmentait, comme il tourmente tout homme de génie. Son premier ouvrage fut un œuvre de trois quatuors pour le violon qui parut à Paris, en 1824, chez Ph. Petit. Il est impossible d'imaginer rien de plus original, de plus élégant, de plus purement écrit que ces quatuors qui ne sont pas assez connus. Chaque fois qu'ils étaient exécutés par leur jeune auteur, ils excitaient l'admiration de ceux qui les entendaient. La composition de cet ouvrage fut suivie de celle d'une ouverture, d'une symphonie à grand orchestre, d'une messe à quatre voix, d'un *Salve Regina*, de plusieurs cantates françaises et de quelques romances. Tous ces ouvrages, où brillent le plus beau génie et l'art d'écrire poussé aussi loin qu'il est possible, sont restés en manuscrit.

Tant de travaux faits avant l'âge de 18 ans avaient sans doute porté atteinte à la bonne constitution d'Arriaga; une maladie de langueur se déclara à la fin de 1825 : elle le conduisit au tombeau dans les derniers jours du mois de février de l'année suivante, et le monde musical fut privé de l'avenir d'un homme destiné à contribuer puissamment à l'avancement de son art, comme les amis du jeune artiste le furent de l'ame la plus candide et la plus pure.

ARRIGONI (CHARLES), né à Florence, dans les premières années du 18me siècle, fut un des plus habiles luthistes de son temps. Le prince de Carignan le nomma son maître de chapelle, et, en 1732, il fut appelé à Londres par la société des Nobles, qui voulait l'opposer à Handel avec Porpora, mais Arrigoni n'était pas de force à lutter avec ce grand musicien. Il a donné à Londres son opéra de *Fernando*, en 1734; et, en 1738, il fit représenter à Vienne, son *Esther*. On manque de renseignemens sur les dernières années de sa vie, et sur l'époque de sa mort.

ARTEAGA (ÉTIENNE), jésuite espagnol, né à Madrid, était fort jeune lors de la suppression de la compagnie de Jésus. Il se retira en Italie, et fut nommé membre de l'académie des sciences de Padoue. Il vécut long-temps à Bologne, dans la maison du cardinal Albergati. Le P. Martini, qu'il connut dans cette ville, l'engagea à travailler à ses Révolutions du théâtre musical italien, et lui procura le secours de sa nombreuse bibliothèque. Arteaga se rendit ensuite à Rome, où il se lia d'amitié avec le chevalier Azara, ambassadeur d'Espagne à la cour de Rome, qu'il suivit à Paris. Il mourut dans la maison de son ami, le 30 octobre 1799. On a publié à Bologne, en 1783 son ouvrage intitulé : *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine, fino al presente*, 2 vol. in-8°. Ayant refondu entièrement ce livre, qu'il augmenta de sept chapitres au premier volume, et d'un troisième volume entièrement neuf, il en donna une seconde édition à Venise en 1785, en 3 vol. in-8°. Il y en a eu une troisième édition, dont j'ignore la date, et que je ne connais que par l'avertissement d'une traduction française fort abrégée qui parut à Londres, en 1802, sous ce titre : *Les révolutions du théâtre musical en Italie, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégées de l'italien de Dom Arteaga*, in-8°, 102 pag. Cet abrégé a été fait par le baron de Rouvron, émigré français. Lichtenthal ne parle pas de la troisième édition. E. L. Gerber, et d'après lui, MM. Choron et Fayolle, disent que le livre d'Arteaga avait eu cinq éditions en 1790 : je crois que c'est une erreur, et qu'il n'y en a jamais eu que trois. Une traduction allemande a été publiée à Leipsick en 1789, en 2 volumes in-8°; cette traduction est du docteur Forkel, qui l'a enrichie de beaucoup de notes.

L'ouvrage d'Arteaga est le plus important qu'on ait écrit sur les révolutions du théâtre musical; c'est le seul où l'on trouve de l'érudition sans pédantisme, des aperçus fins sans prétention, un esprit philosophique, du goût, un style élégant, et point d'esprit de parti; il serait à désirer que ce livre fût traduit en français; car on ne peut considérer comme une traduction le maigre extrait dont j'ai parlé.

Arteaga a laissé en manuscrit un ouvrage italien intitulé *Del ritmo sonoro, e del ritmo muto degli antichi, dissertazioni VII*, dont il avait confié la traduction à Grainville, auteur d'une traduction médiocre du poème d'Yriarte sur la musique; ce dernier était au tiers de l'entreprise lorsqu'Arteaga cessa de vivre. On avait annoncé dans les journaux que le neveu du chevalier Azara se proposait de publier le manuscrit original, resté entre ses mains; mais il n'a pas tenu sa promesse. Il avait déjà été question autrefois de publier l'ouvrage à Parme avec les caractères de Bodoni; la révolution, qui avait fait de l'Italie le théâtre de la guerre, suspendit cette entreprise littéraire.

ARTEMANIO (JULES-CÉSAR), organiste et maître de chapelle à Milan, mort en 1750, a publié plusieurs recueils de motets.

ARTHUR AUXCOUSTEAUX. *Voy.* AUXCOUSTEAUX.

ARTMANN (JÉROME), un des meilleurs facteurs d'orgues de la Bohême, naquit à Prague, dans la première moitié du dix-septième siècle. D'après les ordres de l'abbé Norbert d'Ameluxen, il construisit, en 1654, l'excellent orgue du collége des Prémontrés, sous l'invocation de Saint-Norbert, dans le Vieux-Prague.

ARTOT (JOSEPH), né à Bruxelles le 4 février 1815, eut pour premier maître de musique, son père qui était premier cor au théâtre de cette ville. Dès l'âge de cinq ans Artot solfiait avec facilité, et en moins de dix-huit mois d'études sur le violon, il fut en état de se faire entendre au théâtre dans un concerto de Viotti. Charmé par les heureuses dispositions de cet enfant, M. Snel, alors premier violon solo, se chargea de les développer par ses leçons, et peu de temps après, il l'envoya à Paris. Artot y fut admis comme page de la chapelle royale, et lorsqu'il eut atteint sa neuvième année, il passa sous la direction de Kreutzer aîné, pour l'étude du violon. Cet artiste distingué le prit en affection et lui donna souvent des leçons en dehors de la classe du conservatoire. A la retraite de Kreutzer, qui eut lieu en 1826, son frère, Auguste Kreutzer, le remplaça et n'eut pas moins de bienveillance que son prédécesseur pour Artot. Celui-ci venait d'accomplir sa douzième année lorsque le second prix de violon lui fut décerné au concours du conservatoire: l'année suivante il obtint le premier. Alors il quitta Paris pour visiter son pays: il se fit entendre avec succès à Bruxelles, et quelques mois après, ayant fait un voyage à Londres, il n'y fut pas moins heureux, et de bruyans applaudissemens l'accueillirent chaque fois qu'il joua dans les concerts. Depuis lors, Artot, de retour à Paris, fut attaché aux orchestres de plusieurs théâtres; mais le désir de se faire connaître le fit renoncer à ces places pour voyager dans le midi de la France: partout il a eu des succès. Il a écrit des quatuors pour le violon et un quintetto pour piano, deux violons, alto et basse; mais il n'a fait imprimer jusqu'à ce jour que deux airs variés pour le violon, qui ont paru à Paris, chez Meissonier.

ARTUFEL (DAMIEN DE), dominicain espagnol, qui vécut dans la seconde moitié du 16me siècle, a écrit un traité du plain-chant, intitulé *Canto Llano*, Valladolid, 1572, in-8°.

ARTUSI (JEAN-MARIE), chanoine régulier de St.-Sauveur, né à Bologne, florissait vers 1590. Ses études avaient été classiques et sévères; de là vient qu'il fut un antagoniste ardent des innovations tentées de son temps dans l'harmonie et dans la tonalité, innovations dont il ne comprit

pas plus la portée que ceux qui en étaient les auteurs.

Il a publié : 1° *Arte del contrappunto ridotto in tavole*, Venise, 1586, in-fol.; 2° *Seconda parte, nella quale si tratta dell' utile ed uso delle dissonanze*, Venise, 1589, in-fol. La seconde édition de cet ouvrage a paru en 1598. Jean Gaspard *Trost*, le père, l'a traduit en allemand, mais sa traduction n'a pas été imprimée. 3° *L'Artusi, ovvero delle imperfessioni della moderna musica, ragionamenti due, nei quali si ragiona di molte cose utili, e necessarie agli moderni compositori*, Venise, 1600, in-fol. 4° *Seconda parte dell' Artusi, delle imperfessioni della moderna musica*, etc., Venise, 1603, in-fol. Artusi attaque dans cet ouvrage les innovations de Claude Monteverde, qui venait d'introduire l'usage de la septième et de la neuvième de la dominante sans préparation, ainsi que les retards de plusieurs consonnances à la fois : usage qui a été funeste à la tonalité du plain-chant, mais qui a donné naissance à la musique moderne. 5° *Impresa del molto R. M. Gioseffo Zarlino di Chioggia, già maestro di cappella dell' illustrissima signoria di Venezia, dichiarata dal R. D. Giov. Maria Artusi*, Bologne, 1604, in-4°. 6° *Considerazioni musicali*, Venise, 1607, in-4°. Il y a du savoir dans les écrits d'Artusi, mais on y trouve peu de raison et de philosophie. La loi suprême pour lui était la tradition d'école, et de ce qu'on n'avait pas fait usage de certaines successions harmoniques, il concluait qu'on ne pouvait les employer. Au reste son meilleur ouvrage, celui qui peut être encore consulté avec fruit pour l'histoire de l'art d'écrire en musique, est son traité du contrepoint : malheureusement les exemplaires en sont fort rares.

ARZBERGER (....). On trouve sous ce nom, dans la XIme année de la Gazette musicale de Leipsick, p. 481, une proposition d'un perfectionnement essentiel dans la construction de la guitare (*Vorschage zu einer Wesentlichen Verbesserung im Bau der Guitarre*).

ASCHENBRENNER (CHRÉTIEN-HENRI), maître de chapelle du duc de Merseburg, naquit au Vieux Stettin, le 29 décembre 1654. Son père, qui était musicien dans cette ville, après avoir été maître de chapelle à Wolfenbüttel, lui donna les premières notions de la musique. A l'âge de 14 ans, il reçut des leçons de J. Schütz pour la composition. Peu de temps après, il perdit son père; mais il en retrouva un second en Schütz, qui l'envoya à Vienne, en 1676, pour perfectionner son talent sur le violon et la composition, sous la direction du maître de chapelle André Antoine Schmelzer. Lorsqu'il se crut assez habile, il chercha à assurer son sort par ses talens, et entra en qualité de violiniste à la chapelle du duc de Zeitz, en 1677. Il ne possédait cette place que depuis quatre ans lorsque le duc mourut, et la chapelle fut supprimée. Aschenbrenner alla à Wolfenbüttel, et y acquit la bienveillance de Rosenmüller, qui le fit entrer au service de son maître; mais à peine fut-il de retour à Zeitz, où il était allé chercher sa famille, qu'il apprit la mort de Rosenmüller, et en même temps la déclaration que le duc ne voulait point augmenter sa chapelle. Il resta sans emploi deux ans à Zeitz : enfin, en 1683, il fut nommé premier violon du duc de Merseburg. Cette époque semble avoir été la plus heureuse de sa vie. En 1692, il entreprit un second voyage à Vienne. Son talent était formé; il joua du violon devant l'empereur et lui dédia six sonates pour cet instrument. Ce prince fut si satisfait de cet ouvrage qu'il lui donna une chaîne d'or, avec une somme assez forte. Cependant son existence était précaire, et il éprouvait beaucoup de difficultés à se placer d'une manière convenable; enfin, en 1695, il retourna à Zeitz en qualité de directeur de musique, emploi qu'il conserva jusqu'à son troisième voyage à Vienne, en 1703. Il vécut à Zeitz jusqu'en 1715,

époque où il fut nommé maître de chapelle du duc de Merseebourg. Quelque avantageuse que parût être sa position, il fut obligé de se retirer au bout de six ans (1719) à Iéna, à l'âge de 65 ans, pour y passer le reste de ses jours, au moyen d'une modique pension. Il mourut dans cette ville, le 13 décembre 1732.

On ignore si les sonates de violon qu'Aschenbrenner a dédiées à l'empereur ont été publiées; mais on connaît de lui un ouvrage qui a pour titre : *Gast und hochseit freude, bestehend in Sonaten, Preludien, Allemanden, Curanten, Baletten, Arien, Sarabanten mit drei, vier und fünf stimmen, nebst dem basso continuo* (Plaisirs des noces et des soirées, contenant des sonates, préludes, allemandes, courantes, ballets, airs à trois, quatre et cinq parties, avec basse continue), Leipsick, 1673. Corneille à Beughem (*Bibl. Math.*, p. 300) cite une seconde édition de cet ouvrage, datée de Leipsick, 1675 : il en a paru une troisième à Insprunck, en 1676.

ASHE (ANDRÉ), flûtiste habile, naquit vers 1759, à Lisburn, dans le nord de l'Irlande. Ses parens l'envoyèrent d'abord dans une école près de Woolwich, en Angleterre, où il apprit les premiers principes de la musique et de l'art de jouer du violon. Mais lorsqu'il eut atteint l'âge de 12 ans, la perte d'un procès ruineux obligea sa famille à le rappeler auprès d'elle. Heureusement le comte Bentinck, colonel hollandais au service d'Angleterre, vint visiter l'académie de Woolwich, il vit le jeune Ashe en larmes, tenant dans ses mains sa lettre de rappel et apprit le sujet de son chagrin. Touché de son désespoir, le comte prit des informations, écrivit aux parens, et finit par se charger de l'enfant qu'il emmena avec lui, d'abord à Minorque et ensuite en Espagne, en Portugal, en France, en Allemagne, et enfin en Hollande. Le comte avait eu d'abord l'intention de faire du jeune Ashe son homme de confiance, et de lui donner une éducation convenable; mais les dispositions de cet enfant pour la musique, et particulièrement pour la flûte, décidèrent son protecteur à lui laisser suivre son penchant et à lui donner des maîtres. Ashe acquit en peu d'années une grande habileté sur la flûte : il fut l'un des premiers qui firent usage sur cet instrument des clefs additionnelles. Le désir de faire connaître son talent le porta alors à quitter son bienfaiteur : il se rendit à Bruxelles, où il fut successivement attaché à lord Torrington, à lord Dillon, et enfin à l'Opéra de cette ville. Vers 1782, il retourna en Irlande, où il fut engagé comme flûtiste *solo* aux concerts de la Rotonde, à Dublin. Sa réputation ne tarda point à s'étendre jusqu'à Londres. En 1791, Salomon, qui venait d'attirer Haydn à Londres, et qui voulait former un orchestre capable d'exécuter les grandes symphonies écrites par cet illustre compositeur pour le concert d'Hannover-Square, se rendit à Dublin pour entendre Ashe, et lui fit un magnifique engagement. Il débuta, en 1792, au deuxième concert de Salomon, par un concerto manuscrit de sa composition. Devenu en peu de temps le flûtiste à la mode, il fut de tous les concerts. A la retraite de Monzani, il devint première flûte de l'Opéra italien, et en 1810 il succéda à Rauzzini comme directeur des concerts de Bath. Cette entreprise, qu'il conserva pendant douze ans, fut productive les premières années; mais les dernières furent moins heureuses, et Ashe finit par y perdre une somme considérable. Il vit dans la retraite depuis 1822. Aucune de ses compositions pour la flûte n'a été gravée : on dit qu'il s'occupe en ce moment de leur publication. Il a épousé une cantatrice, élève de Rauzzini, devenue célèbre en Angleterre, sous le nom de Mme Ashe. Sa fille, pianiste habile, s'est fait entendre avec succès en 1821, dans les concerts de Londres.

ASHLEY (JEAN), hautboïste de la garde royale anglaise, vivait à Londres vers 1780. A la commémoration de Handel, en 1784,

il joua le basson double (*Contra-fagotto*) que Handel avait fait faire, et que personne n'avait pu jouer jusqu'alors. Il seconda aussi le directeur Bates dans le choix des musiciens, et eut après lui la direction des oratorios pendant sept ans. On ignore l'époque de sa mort.

ASHLEY (GÉNÉRAL), fils du précédent, fut l'un des violinistes les plus distingués de l'Angleterre. Ce fut sous Giardini et ensuite sous Barthelemon qu'il apprit à jouer du violon, et il parvint à un tel degré d'habileté que Viotti le choisit plusieurs fois pour jouer avec lui ses symphonies concertantes. A la mort de son père, Ashley lui succéda comme directeur des oratorios de Covent-Garden, conjointement avec son frère Charles. Il n'a rien fait imprimer de ses compositions. Il est mort près de Londres en 1818.

ASHLEY (JEAN-JACQUES), frère du précédent, fut organiste à Londres et professeur de chant. L'Angleterre lui a l'obligation d'avoir formé des chanteurs habiles tels que M. Elliot, C. Smith, Mme Vaughan, Mme Salomon, etc. Ashley n'est pas moins recommandable comme compositeur que comme professeur; élève de Schrœter, il possédait des connaissances assez étendues dans la musique. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Twelve easy duetts for german flute*, etc., Londres, 1795; 2° *Sonatas for the piano forte*, op. 2; 3° *Six progressive airs for the piano forte*. Ashley a dirigé les oratorios de Covent-Garden conjointement avec son frère, à qui il a peu survécu.

ASHTON (HUGHES), musicien de la chapelle de Henri VII, roi d'Angleterre, a composé quelques messes à quatre voix qui se trouvent dans une collection d'ancienne musique à la bibliothèque de l'université d'Oxford.

ASHWELL (THOMAS), compositeur anglais, vécut sous les règnes d'Henri VII, d'Edouard VI, et de la reine Marie. On trouve quelques-unes de ses compositions pour l'église dans la Bibliothèque de l'École de musique d'Oxford.

ASHWORTH (CALEB), ministre non conformiste, naquit à Northampton, en 1709. Ses parens le mirent d'abord en apprentissage chez un charpentier; mais ayant manifesté du goût pour l'étude, on le fit entrer dans l'académie du docteur Doddrige. Après qu'il eut terminé ses cours, il fut ordonné ministre d'une congrégation de non conformistes à Daventry, et peu de temps après il succéda au docteur Doddrige dans la direction de son académie. Il est mort à Daventry en 1774, âgé de 65 ans. On a de lui : 1° *Introduction to the art of singing* (Introduction à l'art du chant), dont la seconde édition a été publiée à Londres en 1787; 2° *Collection of tunes and anthems* (Collection de cantiques et d'antiennes).

ASIOLI (BONIFACE), né à Correggio, le 30 avril 1769, commença à étudier la musique dès l'âge de cinq ans. Un organiste de la collégiale de San-Quirino, nommé D. Luigi Crotti, lui donna les premières leçons; mais la mort lui ayant enlevé son maître, il se trouva livré à lui-même avant d'avoir atteint sa huitième année, ce qui n'empêcha pas qu'il écrivît à cet âge trois messes, vingt morceaux divers de musique d'église, un concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre, deux sonates à quatre mains et un concerto pour le violon. Il n'avait pris cependant jusqu'alors aucunes leçons d'harmonie ou de contrepoint. A dix ans, il fut envoyé à Parme pour y étudier l'art d'écrire, ou comme on dit, *la composition*, sous la direction de Morigi. Deux ans après, il alla à Venise et y donna deux concerts dans lesquels il fit admirer son habileté sur le piano et sa facilité à improviser des fugues. Après quatre mois de séjour dans cette ville, il retourna à Correggio, où il fut nommé maître de chapelle. Asioli était à peine dans sa dix-huitième année, et déjà il avait écrit cinq messes, vingt-quatre autres morceaux de musique d'église, deux

ouvertures, onze airs détachés, des chœurs pour *la Clemenza di Tito*, deux intermèdes, *la Gabbia de' Pazzi* et *il Ratto di Proserpina*, une cantate, *la Gioja pastorale*, un oratorio, *Giacobbo in Galaad*, trois opéras bouffes, *la Volubile*, *la Contadina vivace*, *la Discordia teatrale*, un divertissement pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre, deux concertos pour la flûte, un quatuor pour violon, flûte, cor et basse, un trio pour mandoline, violon et basse, un divertissement pour basson, avec accompagnement d'orchestre.

En 1787, Asioli se rendit à Turin, où il demeura neuf ans. Il y écrivit neuf cantates qui depuis ont plus contribué à le faire connaître avantageusement que tous ses ouvrages précédens. Ces cantates sont : *La Primavera*, *Il Nome*, *Il Consiglio*, *Il Ciclope*, *Il Complimento*, *Quella cetra pur tu sei*, *Piramo e Tisbe* et *la Scusa* : tous ces ouvrages sont avec accompagnement d'orchestre; *la Tempesta*, qui depuis lors a été publiée parmi ses nocturnes est avec accompagnement de piano. Asioli a aussi composé dans la même ville deux drames, *Pimmaglione* et *La Festa d'Alessandro*, deux ouvertures, vingt petits duos et douze airs avec accompagnement de piano, des canons à trois voix, neuf airs détachés avec orchestre, six nocturnes à cinq voix sans accompagnement, deux nocturnes pour trois voix et harpe, un duo, un trio et quatre quatuors, une sérénade pour deux violons, deux violes, deux flûtes, basson et basse, douze sonates pour le piano, enfin, *Gustavo*, opéra-seria en deux actes, pour le théâtre royal de Turin.

En 1796, Asioli accompagna la marquise Gherardini à Venise; il y resta jusqu'en 1799, époque où il alla s'établir à Milan. Trois ans après, le vice-roi du royaume d'Italie le nomma son maître de chapelle et censeur du conservatoire de musique de Milan. Lors du mariage de Napoléon avec Marie-Louise, en 1810, Asioli vint à Paris; j'eus l'occasion de le connaître à cette époque et de me convaincre qu'il était homme aimable autant que musicien de mérite. Il conserva ses places jusqu'au mois de juillet 1813. Alors il désira se retirer dans sa ville natale, où il continua d'écrire jusqu'en 1820. Depuis ce temps il a renoncé à cultiver la musique et a vécu dans le repos.

A Milan il a écrit deux cantates, *Il Dubio* et *La Medea*; une scène lyrique avec orchestre; un sonnet (*la Campana di Morte*) pour ténor; deux duos, douze airs, les stances *Chiama gli abitator* pour ténor; un dialogue entre l'Amour, Malvina et la Mort; un sonnet (*in Quell' età*); une ode anacréontique à la lune pour ténor avec chœurs; une sérénade pour deux violons, flûte, deux cors, viole, basson, basse et piano; une symphonie (en *fa* mineur); une ouverture; une sonate pour piano avec basse obligée; une sonate pour harpe, le cinquième acte d'un ballet, et *Cinna*, opéra-seria en deux actes, pour le théâtre de *la Scala*. Il a aussi arrangé l'oratorio de Haydn, *la Création*, pour deux violons, deux violes et deux basses.

En qualité de directeur de la musique du vice-roi d'Italie, Asioli a composé vingt-un motets italiens et vingt-trois autres morceaux de musique d'église, deux cantates et une pastorale à quatre voix pour le théâtre de la cour. Comme censeur du conservatoire royal de Milan, il a écrit : 1° *Principj elementari di musica, adottati dal R. Conservatorio di Milano, per le ripetizioni giornaliere degli alunni; con tavole. Milano, Mussi*, 1809, 47 pages in-8° (en forme de dialogues). La seconde édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville en 1811, la troisième à Gênes, en 1821, la quatrième à Milan, chez Giov. Riccordi, en 1823. Une traduction française de ces élémens a paru à Lyon chez Cartaux, sous ce titre : *Grammaire musicale ou théorie des principes de musique, par demandes et par réponses, adoptée par le conservatoire de*

Milan pour l'instruction de ses élèves, traduite de l'italien, 1819, in-8°, avec douze planches. Une deuxième édition de cette traduction a paru en 1833, chez le même éditeur. C. C. Büttner a publié aussi, en allemand, une traduction libre du livre d'Asioli, chez Schott, à Mayence, en 1824. Le mérite de cet ouvrage consiste dans la concision et la clarté. 2° *L'Allievo al Cembalo*, Milan, Riccordi, in-folio obl. Ce livre élémentaire est divisé en trois parties : la première contient des leçons de clavecin, la seconde traite de l'accompagnement de la basse chiffrée, la troisième est un petit traité d'harmonie avec des instructions pour l'accompagnement de la partition. 3° *Primi elementi per il canto, con dieci ariette istruttive per cantare di buona grazia*, Milan, Riccordi, in-fol. obl. 4° *Elementi per il contrabasso, con una nuova maniera di digitare*, Milan, Riccordi, 1823, in-folio obl. 5° *Trattato d'armonia e d'accompagnamento*, Milan, Riccordi, 1813, 139 pages in-folio. Asioli a suivi dans cet ouvrage la doctrine du P. Valotti sur les renversemens d'harmonie, théorie irrationnelle qui avait déjà été développée par le P. Sabbatini dans son traité de la basse chiffrée, et qui sera toujours rejetée par tout bon harmoniste, car on y admet la résolution, repoussée par l'oreille, des dissonnances, non par le mouvement des notes dissonnantes elles-mêmes, mais par celles qui leur servent de soutien. 6° *Dialoghi sul trattato d'armonia, per servire d'esame agli allievi di composizione e d'accompagnamento del regio conservatorio di musica in Milano*, Milan, Riccordi, 1814, 95 pages in-8°.

Dans les compositions sérieuses, Asioli a manqué de force; mais dans les airs et les duos avec accompagnement de piano, il s'est fait une réputation méritée par l'expression et la grâce de ses mélodies. On peut considérer ses ouvrages en ce genre comme le type des *nocturnes*, que beaucoup de compositeurs ont imité depuis d'une manière plus ou moins heureuse. Comme théoricien, il n'a rien inventé; mais la nature l'avait doué d'un esprit méthodique et de l'art d'exposer avec clarté ce qu'il savait : ce sont ces qualités qui brillent surtout dans les ouvrages élémentaires qu'il a publiés. Le repos dont il a joui dans les quinze ou seize dernières années de sa vie lui a permis d'achever un traité de contrepoint qu'il avait commencé depuis long-temps, et auquel il a donné le titre de *Il Maestro di composizione*; ouvrage destiné à faire suite à son traité d'harmonie. M. Riccordi, éditeur de musique à Milan, s'est chargé de sa publication.

Asioli a cessé de vivre à Correggio, le 26 mai 1832.

ASPELMAYER ou ASPELMEYER (FRANÇOIS), musicien et compositeur au service de l'empereur d'Autriche, mort à Vienne le 9 août 1786, s'est fait connaître par les ouvrages suivans : 1° *Der Kinder der natur* (les Enfans de la nature); 2° *Der Sturm* (l'Orage); 3° *Pigmalion*; 4° *Agamemnon vengé*, ballet; 5° *La Lavandara di Citere*, ballet; 6° *I Mori Spagnuoli*, idem. Il a composé aussi *Six duos pour violon et violoncelle, six trios, six quatuors pour violon, et dix sérénades pour des instrumens à vent.*

ASPERI (URSULE), née à Rome en 1807, a étudié la musique dès ses premières années, et a acquis du talent dans l'art du chant et sur le piano. Elle a reçu des leçons d'harmonie et de composition de Fioravanti. En 1827 elle a écrit pour le théâtre *Valle* un opéra intitulé *Le Avventure di una giornata*, qui a été représenté le 13 mai. Le public a si bien accueilli cette première production de sa plume à la première représentation et aux suivantes, qu'elle a été obligée de quitter plusieurs fois le piano pour se présenter sur la scène.

ASPLIND (....), savant suédois, qui vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De Horologiis Musico-Automatis*, Upsal, 1731.

ASPULL (GEORGES), jeune pianiste anglais, né en 1813, excitait l'admiration de ses compatriotes dès l'âge de huit ans, par le brillant et le fini de son exécution. Bien que sa main fût trop petite pour embrasser l'étendue de l'octave, il jouait les compositions les plus difficiles de Hummel, de Moschelès et de Kalkbrenner sans en ralentir le mouvement, et dans l'intention des auteurs. Telle était l'heureuse organisation du jeune Aspull qu'on pouvait espérer de le voir se placer un jour parmi les pianistes les plus distingués, mais une maladie de poitrine l'a conduit au tombeau lorsqu'il entrait à peine dans sa dix-huitième année. Il est mort à Leamington le 20 août 1832, et ses obsèques ont été faites à Nottingham deux jours après.

ASSENSIO (DON CARLO), professeur de piano, né à Madrid, vers 1788, s'est fixé à Palerme, en Sicile, où il a publié en 1815 : *Scuola per ben suonare il piano forte.*

ASSMAYER (JEAN), organiste à Salzbourg et ensuite à la cour de Vienne, s'est fait connaître par quelques ouvertures et par des pièces pour le clavecin qui ont été gravées à Vienne.

ASTARITTA (JANVIER), compositeur dramatique, né à Naples vers 1749, eut une grande réputation en Italie et réussit en différens genres, mais principalement dans l'expression des situations comiques. Dans le cours de sept années, il écrivit plus de quatorze opéras; celui de *Circé et Ulysse* eut un succès prodigieux, non seulement en Italie, mais aussi en Allemagne, où il fut représenté vers 1787.

On connaît de lui : *La Contessa di Bimbinpoli*, 1772; *I Visionari*, 1772; *Finesse d'Amore, o la farsa non si fa, ma si prova*, 1773; *Il Marito che non ha moglie*, 1774; *I Filosofi immaginari*, 1788. *La Contessina; Il Principe spondriaco*, 1774; *La Critica teatrale*, 1775; *Il Mondo della Luna*, 1775; *La Damma immaginaria*, 1777; *L'Isola di Bingoli*, 1777; *Armida*, 1777; *Circe e Ulisse*, 1777; *Nicoletto bella vita*, 1779. Dans l'automne de 1791, il donna à Venise : *I Capprici in amore*, et au carnaval de 1792 *Il Medico Parigino*, dans la même ville. Gerber (*Neues Biogr. Lex. der Tonkunstl.*) cite aussi de cet auteur : *La Molinarella*, op. buffa, 1783, à Ravenne; *Il Divertimento in campagna*, op. buffa, 1783, à Dresde; *Il Francese bizzarro*, op. buffa, 1786, ibid; *Il Parrucchiere*, 1793, à Berlin.

La manière de ce compositeur se rapproche de celle d'Anfossi, et l'on peut dire qu'il a les mêmes qualités et les mêmes défauts. La coupe de ses airs et de ses morceaux d'ensemble est heureuse; ses accompagnemens sont assez purs, mais trop nus; ses chants sont gracieux, mais ils manquent d'originalité.

ASTON (HUGUES), organiste anglais sous le règne de Henri VIII, auteur d'un *Te Deum* à cinq voix, qui est maintenant dans la bibliothèque du collége de musique d'Oxford.

ASTORGA (LE BARON D'), né en Sicile, vers la fin du 17me siècle, fut en grande faveur à la cour de l'empereur Léopold. En 1726, il fit représenter à Vienne la pastorale de *Dafne*, dont il avait composé la musique. Après avoir été successivement en Espagne, en Portugal et à Livourne, il se rendit à Londres, où il demeura deux ans. De là il alla en Bohême, et enfin à Breslau, où l'on exécuta sa pastorale de *Dafne* avec autant de succès qu'elle en avait eu à Vienne. Parmi ses nombreuses compositions, on ne peut citer que les suivantes : 1° *Stabat mater*, qui fut exécuté à Oxford, en 1753, et qui obtint beaucoup d'applaudissemens; 2° *Dafne*, opéra, en 1726; 3° Cantate, *Quando penso*, etc.; 4° Cantate : *Torna Aprile*; 5° Cantate : *In questo cor.* Burney loue dans ces cantates, qui passent pour être ses meilleures, la grace et la simplicité de la composition. 6° Cantate : *Clorinda, s'io t'amai*, etc. 7° Cantate : *Palpitar già sento il cor.* Reichardt possédait quelques morceaux inédits de la composition d'Astorga.

ASTRUA (JEANNE), excellente cantatrice, née à Graglia, près de Verceil, en 1733, débuta au grand théâtre de Turin en 1750, et joua, dans la même année, aux noces de Victor Amédée, le rôle de prima donna dans l'opéra de *La Vittoria d'Imeneo*. Elle passa ensuite au service de la cour de Berlin, qu'elle ne quitta que pour revenir à Turin, où elle est morte en 1792, à l'âge de près de soixante ans.

ASULA (JEAN-MARIE)[1], prêtre et compositeur pour l'église, né à Vérone, florissait vers 1570. Ses compositions, en contrepoint sur le plain-chant, sont dans la manière de Constant Porta : le style en est très pur. Il a publié : 1° *Introitus et Alleluja missarum omnium majorum solemnitatum totius anni super cantu plano, quatuor vocum*, Venise, 1565, in-4°; 2° *Falsi bordoni sopra gli otto tuoni ecclesiastici, ed alcuni di M. Vinc. Ruffo*, Venise, 1575, 1582, 1584, et Milan, 1587; 3° *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia duoque B. Virginis cantica primi toni, cum quatuor vocibus*, Venise, 1578, in-4°; 4° *Messa a quattro voci*, Venise, 1586, in-4°; 5° *Cantiones Sacræ quatuor vocum*, Venise, 1587, in-4°; 6° *Madrigali a due voci, accomodati da cantar in fuga diversamente sopra una parte sola*, Venise, 1587, in-4°; 7° *Duæ Missæ et decem sacræ laudes, trium vocum*, Venise, 1589, in-4°; 8° *Messe sopra gli otto tuoni ecclesiastici*, Milan, 1590; 9° *Canto fermo sopra le messe, inni ed altre cose ecclesiastiche appartenenti a suonatori d'organo per rispondere al coro*, Venise, 1596, 1602 et 1615. Les autres ouvrages d'Asula dont les titres suivent sont indiqués par divers auteurs, mais sans date et sans indication du lieu de l'impression. 10° *Missæ quatuor vocum, lib. II*; 11° *Sacro sanctæ Dei laudes seu motettos octo vocum*; 12° *Salve Regina, Regina Cœli a quattro, e motetti a otto*; 13° *Lamentationes, Benedictus, etc., a sei*; 14° *Madrigali a sei*; 15° *Sacræ cantiones quatuor vocibus*, lib. II : 16° *Nova omnium solemnitatum vespertinæ psalmodia sex vocum*; 17° *Tres Missæ sex vocum*, lib. I et II; 18° *Duplex completorium et quatuor antiphonæ quatuor vocum*; 19° *Le Vergine, madrigali a tre*, lib. I; 20° *Missæ octo vocum*; 21° *Missa pro defunctos, tribus vocibus*; 22° *Psalmi, hymni et Te Deum quatuor vocum*; 23° *Completorium et antiphonæ sex vocum*; 24° *Nova vespertina psalmodia, octo vocum*; 25° *Lamentazioni a tre voci*; 26° *Completas octo vocum*. Le P. Martini a donné quelques morceaux d'Asula dans son Essai sur le contrepoint. Le Père Paolucci a aussi inséré un gradual du même auteur dans la première partie de son *Arte pratica di contrappunto*. Asula fut un des maîtres qui dédièrent un recueil de psaumes à cinq voix à Palestrina, en 1592, pour lui marquer la haute estime que ses talens leur inspiraient.

ATHÉLARD ou ATHELHARD, moine bénédictin de Bath, en Angleterre, vivait sous le règne de Henri I, vers 1200. Il eut, pour le temps où il vécut, des connaissances étendues, qu'il augmenta par ses voyages, non seulement en Europe, mais en Égypte et en Arabie. Il écrivit un traité des sept arts libéraux, qui comprenaient la grammaire, la rhétorique, la dialectique, la musique, l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Ayant appris l'arabe, il traduisit, de cette langue en latin, le Traité de géométrie d'Euclide, connu sous le nom d'*Élémens*, et non *les Élémens harmoniques* de cet auteur, comme Laborde (*Essai sur la mus.*, t. 3, p. 567), Forkel (*Allgem. Litter. der musik*, p. 488) et les auteurs du Dictionnaire historique des Musiciens (Paris, 1810) le disent. Les bibliothèques des colléges du Christ et

[1] L'abbé Quadrio nomme ce musicien *Matthieu Asulo* : c'est aussi comme cela qu'il est nommé dans le *Promptuarium musicum* d'Abraham Schad, où l'on trouve quelques uns de ses motets.

de la Trinité à Oxford possèdent les manuscrits des ouvrages d'Athélard.

ATHÉNÉE, grammairien grec, naquit à Naucratis en Égypte, vers l'an 160 de l'ère vulgaire, sous le règne de Marc-Aurèle : il vivait encore sous celui d'Alexandre Sévère, l'an 228 : c'est tout ce qu'on sait des particularités de sa vie. On doit à Athénée une compilation qui a pour titre : *les Deipnosophistes* ou *le Banquet des savans;* elle nous est parvenue presque complète, à l'exception des deux premiers livres, que nous n'avons qu'en abrégé. Cet ouvrage est précieux par les renseignemens qu'il fournit sur une multitude d'objets de l'antiquité, particulièrement sur l'histoire de la musique des grecs, les écrivains qui ont traité de cet art, les instrumens, leur usage, les chansons, etc. Il est divisé en quinze livres. Dans le premier, il est traité de la musique et des chansons dans les festins; le quatrième contient des renseignemens sur quelques instrumens de musique, le quatorzième traite des joueurs de flûte; des chansons, de l'utilité de la musique et de la danse, des instrumens de tout genre.

Les manuscrits d'Athénée sont en petit nombre, ce qui est d'autant plus fâcheux que le texte a été considérablement altéré dans ceux que nous possédons : de là vient que, malgré les travaux de quelques savans, nous ne possédons pas encore une édition d'Athénée qui soit complètement satisfaisante : la meilleure est celle qui a été donnée par Jean Schweighœuser, sous ce titre : *Athenæi Deipnosophistæ a codicibus manuscriptis emendavit* etc., Strasbourg, 1801-1807, 14 vol. in-8°. On peut cependant consulter aussi avec fruit l'édition donnée par Casaubon en deux volumes in-fol. Les cinq premiers volumes de l'édition de Schweighœuser contiennent le texte grec et la version latine, les neuf autres renferment les notes et les tables. Parmi ces notes, celles du quatrième et du quatorzième livres sont intéressantes pour l'histoire de la musique. L'abbé de Marolles, qui n'entendait pas le grec, a donné une mauvaise traduction française d'Athénée, d'après la version latine, Paris, 1680, in-4°. Lefebvre de Villebrune en a publié une autre en 5 volumes in-4° (Paris, 1785-1791) : celle-ci est peu estimée des savans. En ce qui concerne la musique, il est évident que le traducteur ne saisissait pas toujours le sens du texte original.

ATTAIGNANT (PIERRE), imprimeur de Paris, dans le 16me siècle, paraît avoir été le premier qui ait imprimé dans cette ville de la musique avec des caractères mobiles. Ceux dont il se servait avaient été gravés par Pierre Hautin, graveur, fondeur et imprimeur de Paris, qui en fit les premiers poinçons en 1525. Pierre Attaignant paraît en avoir fait l'essai dans le premier livre de motets à quatre et cinq voix de divers auteurs qu'il publia en 1527, in-8° oblong, avec des lettres gothiques. Dix-neuf autres livres de cette collection parurent à des époques plus ou moins éloignées jusqu'en 1536. Leur collection forme cinq volumes. C'est un recueil précieux pour l'histoire de la musique française : on y trouve des compositions de maistre Gosse, Nicolas Gombert, Claudin, Hesdin, Consilium, Certon, Rousée, Mouton, Hottinet, A. Mornable, G. Le Roy, Manchicourt, Guillaume Le Heurteur, Vermont l'aîné, Richafort, M. Lasson, l'Héritier, Lupi, Lebrun, Wyllart, Feuin, L'Enfant, Moulu, Verdelot, G. Louvet, Divitis, Jacquet, De La Fage, Longueval, Gascogne, Briant et Passereau (*Voy.* ces noms). Le titre de chaque livre varie en raison de son objet. Par exemple le septième livre, qui contient vingt-quatre motets pour le dimanche de l'Avent, la Nativité, etc., a pour titre : *Musicales motettos quatuor, quinque et sex vocum modulos Dominici adventûs, nativitatisque ejus, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet.* Parisiis in vico Citharæ, apud Petrum Attaingnant (aux autres livres, *Attaignant*, excepté au onzième où il y a aussi *Attaingnant*) *musice calcogra-*

phum prope sanctorum Cosme et Damiani templum, cum gratia et privilegio christianissimi Francorum Regis. Le titre du huitième livre est : *XX musicales motettos quatuor, quinque vel sex vocum modulos habet. Mense decembri* 1534, *Parisiis* ; etc. Onze livres de chansons françaises à quatre parties, par les mêmes auteurs, ont été aussi publiés à la même époque par Pierre Attaignant, en 4 vol. in-8° obl. Le premier livre est daté de 1530 ; mais ce doit être une réimpression, car dans l'exemplaire qui est à la Bibliothèque du Roi (n° 2689, in-8° V), le neuvième livre porte la date de 1529, et le cinquième est de 1528. Les livres 2°, 3°, 4°, 6° et 8° ne sont pas datés. Voici le titre du cinquième livre : *Trente et quatre chansons musicales à quatre parties imprimées à Paris le XXIII° jour de janvier mil. V.C.XXVIII par Pierre Attaignant, demourant en la rue de la Harpe près l'église Sainct Cosme, desquelles la table sensuyt.* Les noms des auteurs de ces chansons ne se trouvent ni dans ce livre, ni dans les deuxième, quatrième, sixième, huitième et neuvième. Le onzième livre ne contient que des chansons de Clément Jannequin ; en voici le titre : *Chansons de Maistre Clément Jannequin, nouvellement et correctement imprimées à Paris par Pierre Atteignant* (sic), *demourant à la rue de la Harpe devant le bout de la rue des Mathurins près l'église de Sainct Cosme* (sans date). Les chansons contenues dans ce recueil sont des pièces plus développées que les autres ; ce sont : 1° Le chant des Oyseaux (*Réveillez-vous*) ; 2° La guerre (*Écoustez, écoustez*) ; 3° La Chasse (*Gentilz veneurs*) ; 4° L'alouette (*Or sus, or sus*) ; 5° *Las povre cœur* (V. *Jannequin*). Il y a aussi deux recueils de motets à quatre et cinq parties imprimés par Attaignant et qui sont différens de ceux qui ont été cités précédemment. Le premier, sans date et sans noms d'auteurs, a pour titre : *Motetz nouvellement imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demeurant à la rue de la Harpe près St. Cosme* ; le second intitulé : *XII motetz à quatre et cinq voix composés par les autheurs cy dessoubz escripts, nagueres imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demourant à la rue de la Harpe près l'église de Sainct Cosme.* Ce recueil, daté des calendes d'octobre 1529, contient des compositions de Gombert, de Claudin (*Claude de Sermisy*. V. ce nom), de Du Croc, de Mouton, de Dorle et de Deslouges.

Il est remarquable que l'imprimeur dont il s'agit dans cet article a orthographié son nom de diverses manières ; sur ses recueils on trouve *Attaignant*, *Attaingnant* et *Atteignant*. Ce peu d'exactitude dans l'orthographe des noms s'est reproduit depuis le moyen âge jusqu'au commencement du dix-septième siècle.

Attaignant imprimait encore en 1543, car il a publié dans cette année un *Livre de danceries à six parties, par Consilium*, 1 vol. in-4° obl. ; mais il avait cessé de vivre en 1556, car à cette époque ce fut sa veuve qui publia plusieurs livres de pièces de violes à cinq parties, par Gervaise (*Voy.* ce nom).

Les caractères de musique des éditions d'Attaignant ont assez de netteté ; mais ils n'ont pas l'élégance de ceux dont se servirent à peu près de son temps Adrien Le Roy et Robert Ballard ; ceux-ci avaient été gravés en 1540 par Guillaume Le Bé, graveur, fondeur et imprimeur à Paris (Voy. *Le Bé*). Les livres de musique imprimés par Attaignant sont d'une rareté excessive.

ATTEY (JEAN), amateur de musique à Londres, au commencement du 17me siècle, a publié : *The first book of ayres of four parts with tablature for the lute, so made that all the parts may be plaid together with the lute, or one voyce with the lute and bass viol.* Londres, 1622, in-fol. (Premier livre d'airs à quatre voix en tablature de luth, de telle sorte que toutes les parties peuvent être exécutées ensemble avec le luth, ou chantées par

une voix avec accompagnement de luth et de basse de viole.)

ATTWOOD (THOMAS), compositeur anglais, fils d'un charbonnier, naquit en 1767. A l'âge de neuf ans il entra comme enfant de chœur à la chapelle royale, et commença son éducation musicale sous le docteur Nares et sous son successeur le docteur Ayrton. Après avoir passé cinq ans dans cette école, il eut occasion de chanter devant le prince de Galles, qui le prit sous sa protection, et l'envoya étudier à Naples la composition et le chant. Ses maîtres furent Philippe Cinque et Latilla. De Naples il alla à Vienne, où il reçut, dit-on, des conseils et des leçons de Mozart, jusqu'en 1786. De retour en Angleterre, il fut attaché à la musique particulière du prince de Galles, puis il devint maître de musique de la duchesse d'York et de la princesse de Galles. En 1795, M. Attwood succéda à Jones dans l'emploi d'organiste de Saint-Paul, et en 1796 il obtint la place de compositeur de la chapelle royale, en remplacement de D. Dupuis, décédé. Enfin il a été admis en 1821 comme membre de la chapelle particulière du Roi, à Brighton.

Parmi les nombreux opéras qu'il a écrits pour le théâtre, les plus connus sont ceux-ci : 1° *Prisoner* (le Prisonnier), à Drury-Lane, en 1792; 2° *Adopted Child* (l'Enfant adoptif), ibid., 1793; 3° *Caernavon castle* (le Château de Caernavon), Hay-Market, 1793; 4° *Poor Sailor* (le pauvre Matelot), Covent-Garden, 1795; 5° *Smugglers* (les Contrebandiers), Drury-Lane, 1796; 6° *Mouth of the Nile* (l'Embouchure du Nil), Covent-Garden, 1798; 7° *A Day at Rome* (un Jour à Rome), divertissement, Covent-Garden, 1798; 8° *Castle of Sorento* (le Château de Sorento), op. com., Hay-Market, 1799; 9° *Magic Oak* (le Chêne magique), pantomime, Covent-Garden, 1799; 10° *Old Clothes-Man* (le vieux Marchand d'Habits), intermède, idem, 1799; 11° *Red-Cross Knights* (les Chevaliers de la Croix-Rouge), Hay-Market, 1799; 12° *S. David's day* (le jour de Saint-David), farce, 1800; 13° *True friends* (les Vrais Amis), à Covent-Garden, 1800. Outre ces ouvrages, M. Attwood a composé plusieurs œuvres de sonates pour piano, et des leçons progressives pour cet instrument, qui ont été gravées chez Clementi, à Londres. Il a écrit aussi beaucoup de musique d'église pour le service de la chapelle royale, et notamment l'antienne avec chœur et orchestre pour le couronnement du roi Georges IV, qui est d'une beauté remarquable. M. Attwood se distingue entre les musiciens anglais par un style plein de goût et de pureté; sa musique a de la force, de l'expression et de l'effet. Il est fâcheux que le sol de l'Angleterre soit si peu favorable à la musique, qu'un artiste si distingué soit obligé de renoncer à la carrière de gloire qu'il aurait pu parcourir pour se livrer uniquement à l'enseignement.

ATYS (...), créole, né à la Martinique au commencement du 18me siècle, a composé *six sonates pour la flûte, en forme de conversation*, dont la partition manuscrite se trouve à la Bibliothèque du Roi, à Paris.

ATZE (FRÉDÉRIC), musicien né en Allemagne, était organiste à Breslau vers 1815; depuis lors il a quitté cette ville pour aller en Russie, où il est encore (1833). Atze est un artiste distingué comme organiste et comme pianiste; il a fait admirer partout la délicatesse et la précision de son jeu. On a de lui : 1° Polonaise pour le piano, Leipsick, Hofmeister; 2° Duo pour piano et violon, œuvre 2e; 3° Polonaise pour le piano, œuvre 9e, Berlin, Forster; 4° Grande polonaise, dédiée à Mme Amalie Korefpa, Breslau, Forster et Hoffmann, œuvre 10e; 5° Pot-pourri pour le piano, œuvre 11e, *ibid.*

AUBER (DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT), né à Caen, le 29 janvier 1784, dans un voyage que ses parens firent en cette ville, est fils d'un marchand d'estampes de Paris, dont la situation était aisée. Doué des plus heureuses dispositions pour la musique,

M. Auber étudia d'abord cet art comme un objet d'agrément. Après avoir appris à jouer du piano sous la direction de Ladurner, il fut envoyé à Londres pour y suivre la profession du commerce; mais bientôt dégoûté d'un état pour lequel il ne se sentait point né, il revint à Paris. Accueilli dans le monde avec plaisir à cause de son talent et de son esprit, il commença à se faire connaître par de petites compositions telles que des romances : quelques-unes de celles-ci eurent un succès de vogue. Un trio pour piano, violon et violoncelle, qu'il publia vers le même temps à Paris, fit voir qu'il pouvait traiter avec talent la musique instrumentale. D'autres ouvrages plus considérables vinrent bientôt augmenter sa réputation parmi les artistes. Il était lié d'amitié avec le célèbre violoncelliste Lamare : celui-ci avait un style tout particulier dans sa manière de jouer de la basse, et il désirait le propager par un genre de musique qui lui fût propre; mais par une singularité qu'il serait difficile d'expliquer, il n'avait pas une idée mélodique ni un trait dans la tête qu'on pût employer dans un morceau de musique. A sa prière, M. Auber écrivit tous les concertos de basse qui ont paru sous le nom de ce virtuose, et même quelques autres qui sont restés en manuscrit. Le public croyait que ces concertos étaient de Lamare; mais tous les artistes savaient qu'ils étaient dus au talent de M. Auber. Le caractère original de cette musique produisit une assez vive sensation dans le monde, et l'on prévit dès lors que le jeune compositeur à qui on la devait se ferait un jour une brillante réputation. Vers le même temps, M. Auber écrivit un concerto de violon qui fut exécuté au conservatoire de musique de Paris par M. Mazas, et qui obtint un brillant succès.

Le désir de travailler pour le théâtre lui avait déjà fait remettre en musique l'ancien opéra comique intitulé *Julie*, avec accompagnement de deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse. Cet ouvrage, qui renfermait plusieurs morceaux charmans, fut représenté sur un théâtre d'amateurs à Paris, et reçut beaucoup d'applaudissemens. Peu de temps après, M. Auber écrivit pour le petit théâtre de M. de Caraman, prince de Chimay, un autre opéra avec orchestre complet, dont il a tiré depuis lors plusieurs morceaux pour ses autres ouvrages.

Malgré ses succès, qui jusqu'alors avaient été renfermés dans le cercle d'un certain monde d'artistes et d'amateurs, M. Auber s'apercevait que ses études musicales avaient été incomplètes et que le savoir lui manquait dans l'art d'écrire : il voulut achever son éducation sous ce rapport, et se livra à des travaux sérieux sous la direction de M. Cherubini. Ces études terminées, il écrivit une messe à quatre voix dont il a tiré depuis la prière de son opéra de *la Muette de Portici*. En 1813, il fit son début en public par un opéra en un acte qu'il fit représenter au théâtre Feydeau sous le titre du *Séjour militaire*. Cet ouvrage ne justifia pas les espérances que les premiers essais de M. Auber avaient fait naître; on n'y trouvait rien de la grace et de l'originalité d'idées qui avaient fait applaudir ses premières productions. Un repos de plusieurs années suivit cet échec, et le compositeur semblait avoir renoncé à une carrière où l'attendaient de brillans succès, lorsqu'un dérangement de fortune et la mort du père de M. Auber obligèrent celui-ci à chercher des ressources pour son existence dans l'exercice d'un art qui n'avait été pour lui jusqu'alors qu'un délassement. En 1819, il fit représenter à l'Opéra-Comique *le Testament et les Billets doux*, opéra en un acte. Cet ouvrage fut moins heureux encore que ne l'avait été le premier essai public des talens de M. Auber. Déjà l'on accusait de partialité et de jugemens de coterie les éloges qui lui avaient été prodigués; mais bientôt le compositeur se releva par *la Bergère châtelaine*, opéra en trois actes qui fut joué au même théâtre dans les premiers mois de 1820. Des idées

originales, de la mélodie, une instrumentation élégante et des intentions dramatiques distinguent cet ouvrage, qui obtint un succès complet, et qu'on peut considérer comme le premier fondement de la brillante réputation de son auteur. *Emma ou la Promesse imprudente*, opéra en trois actes, joué en 1821, acheva ce que *la Bergère châtelaine* avait commencé, et dès lors M. Auber ne connut plus que des succès.

Dans les deux ouvrages qui viennent d'être cités, ce compositeur s'était livré à l'individualité de ses idées, et avait fait entendre une musique dont le style lui était propre. Mais à cette époque commença, en France, le grand succès des opéras de Rossini, et, comme beaucoup de musiciens, M. Auber modifia sa manière en y introduisant quelques-unes des formules du style du maître de Pesaro. Ses mélodies cessèrent d'être expressives et se surchargèrent d'ornemens et de traits qui n'étaient pas toujours d'accord avec la position et le caractère des personnages; en un mot, il se soumit au goût du moment au lieu d'imposer le sien : il voulait des succès, et il était plus facile de les obtenir ainsi que de les devoir à soi-même. De l'emploi constant de certains moyens d'effet adoptés par M. Auber, devait résulter une certaine monotonie de style qui est en effet le mal radical des opéras de ce compositeur qui ont succédé à *Emma* et à *la Bergère châtelaine*, bien que ces ouvrages renferment des parties fort remarquables qui dénotent un talent distingué. *Leicester*, en trois actes (1822); *la Neige*, en trois actes (1823); *le Concert à la Cour* (1824); *Léocadie*, en trois actes (1824); *le Maçon*, en trois actes (1825); *Fiorella*, en trois actes (1826), *la Fiancée*, en trois actes (1828), *Fra-Diavolo*, en trois actes (1829), contiennent beaucoup de morceaux fort jolis et souvent appliqués à la scène d'une manière très spirituelle. Presque tous les petits airs ou couplets de ces ouvrages sont d'une élégance et d'une grace remarquables.

Ce qui manque au talent de M. Auber, c'est la force, la passion. Presque jamais il n'a réussi dans les situations qui exigeaient de la puissance dramatique. *Léocadie, le Maçon, Fiorella*, offrent de ces situations où le musicien n'a su faire de l'effet qu'avec du bruit : l'expression du cœur manque dans tout cela. Pourtant il est juste de dire que le compositeur a été plus heureux dans *la Muette de Portici*, grand opéra, qui a été joué à l'Académie royale de Musique, au commencement de l'année 1828. Là, il y a aussi de fortes situations qui ont été saisies et bien rendues. De là vient que cet ouvrage est considéré à juste titre, en Allemagne, comme le chef-d'œuvre de M. Auber. On y trouve d'ailleurs une variété de style qui n'existe pas dans les opéras sortis postérieurement de sa plume. Dans *le Philtre*, jolie bagatelle jouée au même théâtre dans l'été de 1831, M. Auber s'est trouvé dans la nature de son talent, et sa manière spirituelle s'y est reproduite avec avantage. *Le Dieu et la Bayadère* et *le Serment*, faibles productions de sa plume trop hâtive, ont succédé à ce petit ouvrage, et ont plutôt porté atteinte à la réputation de leur auteur qu'elles ne l'ont augmentée. On espérait qu'il se relèverait par *Gustave III*, grand opéra en cinq actes, dont le sujet, traité avec beaucoup de talent par M. Scribe, offrait au compositeur des situations dramatiques d'un caractère varié et favorable à la musique; mais cet espoir a été cruellement déçu, car jamais M. Auber n'a été aussi faible. Si l'ouvrage a obtenu quelque succès, ce n'est qu'au luxe du spectacle et à l'habileté de l'entrepreneur du théâtre qu'il a été dû. Chose rare dans un opéra, le musicien est resté cette fois au-dessous du poète.

M. Auber se propose, dit-on, de se relever de cet échec dans un opéra comique qui doit être bientôt représenté : il est homme en effet à prendre sa revanche si son ouvrage est dans le genre léger, pour

lequel la nature semble l'avoir fait, et surtout s'il a donné à sa facture les soins nécessaires. Quelquefois ce compositeur a abusé de sa facilité et s'est un peu trop laissé aller au *far presto*. On court mal à la fois les chances de la fortune et celles d'une durable renommée : celle-ci n'est la récompense que d'un pur dévouement à l'art. Malheureusement M. Auber a souvent avoué à ses amis qu'il n'aime point celui qui lui a procuré tant d'avantages, et que sa raison seule triomphe de ses dégoûts lorsqu'il écrit. Cela est d'autant plus fâcheux que son talent est réellement fort distingué, et qu'avec plus d'amour pour la musique il aurait pu travailler pour la postérité.

Aux ouvrages de M. Auber qui ont été cités précédemment, il faut ajouter *le Timide*, opéra comique joué sans succès en 1826; *Vendôme en Espagne*, écrit en société avec Hérold (décembre 1823) pour le retour du duc d'Angoulême à Paris, et quelques autres bagatelles.

Au mois de mai 1825, M. Auber a été nommé chevalier de la légion d'honneur, et l'académie des beaux-arts de l'Institut l'a admis au nombre de ses membres, au mois d'avril 1829.

AUBERLEN (SAMUEL-GOTTLOB), directeur de musique et organiste de la cathédrale d'Ulm, naquit le 23 novembre 1758, à Fellbach, près de Stuttgard, où son père était instituteur. Bien que la vie des artistes soit souvent agitée, il est peu d'entre eux qui aient connu le malheur comme Auberlen et qui aient langui dans un état misérable aussi long-temps que lui. Sa vie écrite par lui-même offre un tableau touchant des tribulations auxquelles il fut en butte, et du courage qu'il mit à combattre sa mauvaise fortune. Cet ouvrage a été publié à Ulm, en 1824, sous ce titre : *Samuel Gottlob Auberlen's musikdirektor und organisten am Münster in Ulm*, etc., *Leben, Meinungen und Schiksale, von ihm selbst beschreiben* (Vie, opinions et aventures de Samuel Gottlob Auberlen, etc., un volume in-8° de 248 pages). On y trouve presque l'intérêt du roman : l'auteur s'y montre artiste, et il y a de la poésie dans son style. J'ai tiré de son livre tout ce qui, dans cet article, concerne sa personne et ses ouvrages.

Le père d'Auberlen lui enseigna les premiers élémens de la musique. A l'âge de 8 ans, il se mit à apprendre seul à jouer du violon, du piano et du violoncelle; mais ses parens le destinaient à être instituteur et organiste, et tout ce qui pouvait le détourner de ces professions lui était interdit. Lorsqu'il eut atteint sa quatorzième année, il dut aider son père dans ses leçons; mais son penchant décidé pour la musique lui inspirait du dégoût pour l'état auquel on le destinait. Vers ce même temps, le violiniste Keux le prit en amitié et lui donna des leçons de son instrument : ces leçons et les représentations de l'Opéra de Stuttgard, où on lui avait permis de se rendre quelquefois, développèrent ses heureuses dispositions pour l'art musical. Les amateurs de musique de Constatt lui fournirent l'occasion d'entendre de bonne musique et de former son goût, car il y faisait sa partie dans les symphonies et les autres belles productions de Haydn et des grands maîtres de cette époque. Cette circonstance lui procura la connaissance d'Enslen, virtuose de la chambre du duc à Stuttgard, qui lui donna des leçons de violon. A l'âge de 20 ans il se rendit à Murrhardt comme précepteur dans une maison particulière. Ce fut là qu'il écrivit son premier air : il le fit exécuter à l'église par un de ses élèves.

Après deux années de séjour dans cet endroit, il retourna chez son père; mais il y demeura peu de temps, parce qu'il obtint la permission d'aller à Zurich pour y terminer ses études musicales. Il partit pour cette ville en 1782, et il y trouva le violiniste Henri Ritter, qui lui donna des leçons. Une maladie qui conduisit son père au tombeau le rappela à Fellbach, où on espérait le fixer comme instituteur; mais il résista à toutes les instances qui lui

furent faites à ce sujet, et le 1er juillet 1784, il retourna à Zurich. Il avait alors 26 ans. Dans la même année il épousa une jeune fille qui, ainsi que lui, ne possédait rien. Il crut pouvoir subvenir aux dépenses occasionées par sa nouvelle position au moyen de concerts; il se mit à voyager et visita Saint-Gall, Constance, Ravensbourg, Lindau et quelques autres villes. Une maladie de sa femme ne lui permit pas d'aller jusqu'à Augsbourg et Munich, comme il en avait le projet. Il retourna donc à Zurich, dont le séjour ne lui fut pas favorable, car il y trouva peu d'élèves et bientôt il eut des dettes qui l'obligèrent à solliciter une place dans la chapelle de Stuttgard. On ne lui offrit que celle de surnuméraire : il l'accepta dans l'espoir d'un prochain avancement; mais l'avantage le plus réel qu'il retira de sa translation dans cette ville fut d'y recevoir des leçons de composition de Poli, maître de chapelle du duc. Malheureusement il n'en profita pas long-temps, car ne touchant aucun traitement, et n'ayant qu'un petit nombre d'élèves, il ne put subvenir aux besoins de sa famille. Bientôt il eut des dettes, et sa situation fut telle qu'il se vit obligé d'abandonner à ses créanciers le peu qu'il possédait, et de quitter Stuttgard à pied, sans vêtemens, sans linge, sans argent, emmenant avec lui sa femme et son fils, qui tous deux étaient malades. Auberlen peint d'un style pathétique les scènes de désespoir qu'il y eut entre lui, sa femme et son enfant, après ce départ précipité.

Il vécut quelque temps dans une misère profonde, sans pouvoir trouver d'emploi utile pour ses talens; enfin une place fort peu lucrative de directeur de musique à Zofingen se présenta, et il en prit possession au mois de janvier 1791. A son mince traitement, il joignit le produit de quelques leçons de piano et de plusieurs morceaux d'harmonie pour clarinettes, flûtes, bassons, cors et trompettes, qu'il écrivit pour une société d'amateurs. Ces morceaux eurent du succès et furent cause qu'on lui demanda trois symphonies à grand orchestre pour la même société. Ces dernières compositions tiennent le premier rang parmi ses ouvrages.

Après neuf mois de séjour à Zofingen, Auberlen fut appelé comme directeur de musique à Winterthur. Là, il écrivit ses cantates *Éloge de la Poésie, Éloge de la Musique, pour l'élection d'un bourgmestre*, son oratorio *la Fête des Chrétiens sur le Golgotha*, des airs, des duos, des morceaux de musique instrumentale, et en 1796, une messe solennelle qui fut considérée comme un très bon ouvrage. L'invasion de la Suisse par les armées françaises le priva tout à coup de sa place et de ses moyens d'existence, après sept années de tranquillité. Il partit au mois de juin 1798 pour Esslingen et son existence fut livrée de nouveau aux agitations d'une vie précaire. Il crut trouver un terme à ses maux lorsqu'au mois de mars de l'année 1800 il entra au service de la duchesse de Wurtemberg; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car la duchesse partit pour Vienne lors de l'entrée des Français dans le Wurtemberg. L'hiver suivant une place de professeur de musique au séminaire de Bebenhausen, près de Tubinge, devint vacante; quoiqu'elle fût insuffisante pour ses besoins, Auberlen l'accepta. Ce poste lui fournit l'occasion de travailler à l'amélioration de l'état de la musique à Tubinge, et il réussit si bien dans ses travaux que la ville manifesta l'intention de lui donner un supplément de traitement; mais il n'en eut jamais rien. Après sept ans d'une situation assez misérable dans cette ville, il partit le 4 novembre 1807 pour Schaffouse, où il venait d'être appelé comme directeur de musique. Il y trouva de bons amateurs dont il augmenta le nombre par ses élèves. Ces ressources lui suggérèrent le projet d'établir de grandes fêtes musicales dans la Suisse, et ses efforts furent couronnés par le succès. La première réunion eut lieu à Lucerne, le 27 juin 1808.

On n'y comptait que quatre-vingt-huit artistes; mais tous étaient de bons musiciens et l'effet de la musique répondit aux soins qu'Auberlen avait pris pour l'organiser. La seconde fête fut indiquée pour l'année suivante, à Zurich, et la troisième, à Schaffouse. Depuis, l'association des musiciens de la Suisse a été dans une prospérité toujours croissante. Pour lui donner de la consistance, Auberlen fonda, en 1816, une école de chant choral, qui a pris ensuite une grande extension, et écrivit pour cette institution une méthode et des mélodies à quatre voix, ainsi que des odes et chants sacrés de Gellert, trois cahiers de chants solennels, et plusieurs autres recueils de chants à plusieurs voix, qui ont été tous imprimés à Schaffouse, en 1816 et 1817. Déjà, en 1809, il avait établi un théâtre d'amateurs où ses élèves jouaient de petits opéras : c'est pour ce théâtre qu'il écrivit *le Jour de naissance d'une Mère*.

Enfin le moment du repos vint pour Auberlen : le 6 juin 1817 il fut nommé directeur de musique et organiste de la cathédrale d'Ulm, place honorable et avantageuse qu'il occupait encore en 1824, époque où il écrivit les mémoires de sa vie dont il a été parlé précédemment.

Outre les ouvrages qui ont été cités, on connaît aussi de sa composition : 1° Vingt-quatre chansons allemandes avec accompagnement de piano, Heilbronn, 1799; 2° *Sechs moderne karacteristische Walzer für clavier* (Six valses pour le clavecin dans le style moderne), 1er, 2e et 3e recueils, œuvre 7e, Augsbourg, 1799; 3° Vingt-quatre allemandes et contredanses pour le clavecin, *ibid.*, 1800; 4° *Euterpens Opfer am Alter der Grazien* (Offrandes d'Euterpe sur l'autel des Graces), 1re suite, 1801; 5° Douze allemandes pour piano-forté, op. 8, Leipsick. Auberlen avait annoncé en 1786 la publication d'un journal de musique sous le titre de *Portefeuille musical* : il devait renfermer des pièces de chant, de clavecin, des notices biographiques, des anecdotes et des annonces; mais il n'en a rien paru.

AUBERT (JACQUES), surnommé *le Vieux*, violiniste de la chambre du roi, de l'Opéra et du concert spirituel, entra à l'académie royale de musique, en 1727, et fut nommé chef des premiers violons en 1748, et vers le même temps surintendant de la musique du duc de Bourbon. Au mois de mai 1752, il se retira de l'Opéra, et il mourut à Belleville près de Paris, le 19 mai 1753, et non en 1748, comme le dit Laborde (Essai sur la Musique), ni en 1758, comme l'affirment les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810). Aubert a écrit pour l'Opéra la musique des ouvrages suivans : 1° *La Paix triomphante*, 1713, ballet non représenté; 2° *Diane*, divertissement, en 1721, en société avec Bourgeois; 3° *Le ballet de vingt-quatre heures*, 1722; 4° *La Reine des Peris*, paroles de Fuselier, 1725; 5° *La fête champêtre et guerrière*, 1746. Il reçut 360 livres pour prix de la musique de cet ouvrage. On a aussi d'Aubert *Le ballet de Chantilly*, cantate, in-4°, obl. Paris, 1728, et trois livres de sonates pour le violon, gravées à Paris, sans date.

AUBERT (LOUIS), fils aîné du précédent, né le 15 mai 1720, entra comme violiniste à l'orchestre de l'Opéra, en 1731, à l'âge de 11 ans, et quelques années après au concert spirituel. Au mois de septembre 1755, il obtint la place de chef des premiers violons de l'Opéra, place qu'avait occupée son père. C'est en cette qualité qu'il était suppléant de Chéron pour battre la mesure; il conserva cet emploi jusqu'en 1771, époque de sa retraite. Il vivait encore en 1798, et jouissait d'une pension de 1000 fr. sur la caisse de l'Opéra. Aubert a publié six livres de solos pour le violon, six livres de duos, deux concertos, et quelques autres ouvrages, tous gravés à Paris sans date. Il a écrit pour l'Opéra : 1° La musique d'un pas de deux dans l'acte de l'*Espagne*, de l'*Europe galante*, à la re-

prise de 1755. Ce morceau a été inséré dans un livre de symphonies à quatre parties dédié à la marquise de Villeroy et publié en 1756; 2° La musique d'un pas de six, ajouté au dernier acte de Roland, en 1755; 3° Une chaconne dans *Alcionne*, en 1756.

AUBERT (L'ABBÉ JEAN-LOUIS), frère du précédent, né à Paris, le 15 février 1731, mort dans la même ville, le 10 novembre 1814, s'est fait connaître par quelques ouvrages de littérature, au nombre desquels se trouve une *Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève, touchant la musique française, adressée à lui-même, en réponse à sa lettre*, Paris, 1754, in-8°.

AUBERT (***), plus connu sous le nom d'*Auberti*, était violoncelliste à la Comédie italienne, et mourut à Paris, en 1805. Il a publié : 1° Six solos pour le violoncelle, op. 1, Paris; 2° Six duos pour le même instrument, op. 2, *Ibid.*

AUBERT (PIERRE-FRANÇOIS-OLIVIER), né à Amiens, en 1763, apprit à la maîtrise de cette ville les premiers élémens de la musique, et parvint par son travail et sans le secours d'aucun maître à jouer fort bien du violoncelle. Étant venu à Paris, il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique, où il est resté pendant vingt-cinq ans. Il a publié deux méthodes de violoncelle, et il fut le premier en France qui fit succéder un bon livre élémentaire pour cet instrument aux ouvrages insuffisans de Cupis et de Tillière. Il a de plus composé : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, Zurich, 1796; 2° Trois *idem*, op. 2; 3° Trois duos pour deux violoncelles, op. 3; 4° Trois *idem*, op. 5; 5° Trois *idem*, op. 6; 6° Trois *idem*, op. 7; Études pour le violoncelle, suivies de trois duos et de trois sonates, op. 8; et enfin huit livres de sonates pour le même instrument. M. Olivier Aubert a publié une brochure de 44 pages in-12, sous ce titre : *Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne, ou réflexions sur ce qu'il a y de plus probable dans les écrits qui ont traité ce sujet*, Paris, 1827. Dans l'introduction de ce petit ouvrage, l'auteur dit qu'il n'a pu se décider à garder en portefeuille *ce fruit de vingt-cinq années de recherches et de réflexions!* C'est beaucoup de temps employé pour peu de chose.

AUBÉRY DU BOULLEY (PRUDENT-LOUIS), né à Verneuil (département de l'Eure), le 9 décembre 1796, eut pour premier maître de musique son père qui était bon musicien. A l'âge de 5 ans il était déjà assez instruit pour lire toute espèce de musique à livre ouvert; à 10 ans il était assez habile sur la flûte et sur le cor pour jouer sur ces instrumens des concertos difficiles. Après avoir reçu quelques leçons d'harmonie, il écrivit, à l'âge de 11 ans, des marches et des pas redoublés qui furent exécutés par la musique de la ville. En 1808, M. Aubéry du Boulley fut envoyé à Paris pour y continuer ses études musicales. Il eut d'abord pour professeur de composition M. Momigny; ensuite Méhul et enfin M. Cherubini perfectionnèrent ses connaissances. Le conservatoire de musique ayant été fermé en 1815, M. Aubéry du Boulley retourna à Verneuil où il se maria. Rempli du plus vif enthousiasme pour la musique, il saisissait alors toutes les occasions de coopérer aux concerts qui étaient donnés par les artistes et les amateurs dans les villes qui environnent Verneuil, telles qu'Évreux, Vernon, Dreux, etc. Jusqu'en 1820, la musique n'avait été qu'un plaisir pour lui; mais à cette époque, il en fit sa profession. Malgré la multiplicité de ses occupations, il trouvait le temps d'écrire; c'est ainsi qu'il fit en 1824, la musique d'un opéra intitulé : *Les Amans querelleurs*, qui fut reçu à l'Opéra-Comique, mais dont l'auteur des paroles retira le livret pour l'arranger en vaudeville qui fut joué sans succès au gymnase. M. Aubéry du Boulley écrivit aussi dans le même temps beaucoup de musique instrumentale qui

parut chez différens éditeurs de Paris.

Une maladie de poitrine dont les symptômes étaient graves obligèrent M. Aubéry du Boulley à renoncer à l'enseignement de la musique, en 1827, à se retirer à la campagne (à Grosbois près de Verneuil), et à s'y livrer à l'agriculture. La nouvelle direction qu'il venait de donner à sa vie ne lui fit cependant point oublier la musique. Il consacra ses loisirs à la rédaction d'une méthode d'enseignement qu'il publia en 1830, sous le titre de *Grammaire musicale*. L'organisation de la garde nationale dans toute la France lui fournit à cette époque l'occasion de former à Verneuil un corps de musique militaire de 40 musiciens et de ranimer le goût de la population pour l'art musical. L'heureux essai qu'il avait fait en cette circonstance de sa méthode d'enseignement lui suggéra l'espoir d'en faire une application utile jusque dans les moindres villages, et le hameau qu'il habite fut le premier où il en fit l'essai. Sa persévérance a été couronnée par le succès; des corps de musique de cuivre ou d'harmonie ont été successivement organisés à Breteuil, Conches, Nonancourt, Damville, dans les bourgs de Bressolles et de Tillères-sur-Eure, et enfin dans le petit village de Grosbois, où il y a maintenant une excellente musique composée de deux bugles, dix clairons, quatre trombones, un buccin, un ophicléide alto, deux ophicléides basses et trois caisses à timbre; de simples paysans sont devenus des artistes. C'est un service réel rendu à l'art et aux populations que cette propagation du goût de la musique et des connaissances qui y sont relatives.

Les œuvres musicales de M. Aubéry du Boulley se composent de sonates pour piano, marches et pas redoublés pour le même instrument, œuvres 1er, 4e, 6e et 8e, Paris, Mme Joly; de six quatuors pour piano, violon, flûte et guitare, œuvres 56e, 66e, 72e, 74e, 80e et 82e, Paris, Richault; de sept duos pour piano et guitare, œuvres 31e, 38e, 46e, 52e, 67e, 78e et 81, *ibid*; de trois trios pour piano, contralto et guitare, œuvres 32e, 54e et 83e, *ibid.*; d'un quintetto pour flûte, piano, violon, alto et guitare, œuvre 76e, *ibid.*; d'un *septuor* pour violon, alto, basse, flûte, cor, clarinette et guitare, œuvre 69e, *ibid.*; d'une grande sérénade pour deux violons, alto, basse, flûte, deux clarinettes, deux cors et bassons, œuvre 48e, *ibid.*; d'une collection de pièces d'harmonie contenant soixante morceaux, publiée en dix livraisons formant les œuvres 45e, 47e, 49e, 51e, 53e, 55e, 57e, 59e, 61e et 63e, *ibid.*; d'un recueil d'harmonie composée pour être exécutée aux messes militaires, œuvre 68e, *ibid.*; de cinq cahiers de contredanses pour piano et guitare, *ibid.*; de trois recueils de contredanses en sons harmoniques pour guitare seule, *ibid.*; de plusieurs œuvres pour guitare seule, deux guitares, guitare et flûte ou violon, *ibid.*; de l'opéra des *Amans querelleurs* arrangé en quatuor pour flûte, violon, alto et basse, et de l'ouverture du même opéra à grand orchestre, œuvres 44e et 58e, *ibid.*; de beaucoup de romances avec accompagnement de piano ou de guitare, Paris, Mme Joly, Meissonnier, Janet et Richault; d'une méthode complète et simplifiée pour la guitare, œuvre 42e, Paris, Richault; enfin d'une *Grammaire musicale*, 1 vol. in-8e, imprimée avec les caractères de musique de M. Duverger, Paris, Richault. On peut voir l'analyse de cet ouvrage dans le 9me vol. de la *Revue musicale*.

- AUBIGNY (D'ENGELBRENNER D'). Deux sœurs de ce nom, filles d'un major au service du prince de Hesse-Cassel, se sont fait remarquer par leur talent de cantatrices, à Coblentz, en 1790. Elles avaient été dirigées dans leurs études par Sales, maître de chapelle de l'électeur de Trèves. L'aînée possédait une belle voix de soprano; la plus jeune (Nina) avait une voix de contralto fortement timbrée. Les deux sœurs exécutèrent en 1790, dans des concerts publics, le *Stabat mater* de Rodewald, et

s'y firent vivement applaudir. En 1792, elles étaient à Cassel et y faisaient l'ornement du concert d'amateurs. A cette époque, l'aînée épousa M. Horslig, membre du consistoire de Bückebourg; Nina suivit sa sœur dans ce lieu, et acheva de perfectionner son talent dans la solitude. Elle y vivait heureuse lorsqu'elle fit, en 1803, la connaissance d'une dame qui se faisait passer pour une comtesse anglaise, et qui lui offrit de l'emmener à Londres, et de se charger des frais du voyage et de son entretien. Nina d'Aubigny se laissa séduire et partit avec elle. Mais à peine furent-elles arrivées à leur destination que la prétendue comtesse avoua qu'elle n'avait aucun droit à porter ce titre, et qu'elle était hors d'état d'offrir aucuns secours à sa compagne. Cette déclaration était un coup de foudre pour la jeune cantatrice, qui se trouvait sans ressource dans un pays étranger. Toutefois, ses talens vinrent la tirer d'embarras. Elle donna des leçons de chant, et finit par s'attacher à une famille riche, en qualité d'institutrice. Le chef de cette famille était un des principaux agens de la Compagnie des Indes; ses affaires l'obligèrent à aller s'établir à Bombay, et Nina d'Aubigny l'y accompagna. On ignore ce qu'elle est devenue depuis lors. On a sous le nom de cet artiste : 1° Airs allemands, italiens et français, Augsbourg, 1797. 2° *Ueber das Leben und due character das Pompeo Sales* (Sur la vie et le caractère de Pompeo Sales), dans la 2me année de la Gazette musicale de Leipsick, pag. 377-384. 3° *Ueber die Aufmerksamkeit, die Jederdem Sænger schuldig ist* (Sur l'attention qu'on doit au chanteur), dans la même Gazette musicale, 3me année, pag. 752. 4° *Mein Lieblingswort, Piano* (Mon mot favori, *piano*), ibid., pag. 800. 5° *Brief an Natalia über den Gesang, als Beforderung der hausslichen Glückseligkeit des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesangs die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zœglings für diese Kunst bilden mœchten* (Lettres à Natalie sur le chant, considéré comme véhicule du bonheur domestique, etc.), Leipsick, Voss, 1803, gr. in-8° avec 5 planches de musique. Ces lettres, écrites d'un style fort agréable, sont au nombre de 31; elles contiennent d'excellentes observations. On en a publié une seconde édition améliorée à Leipsick, en 1824, gr. in-8°.

AUBINS DE SEZANNE, poète et musicien français, vivait vers 1260. On trouve deux chansons notées de sa composition dans deux manuscrits de la Bibliothèque du Roi, nos 65 et 66, fonds de Cangé.

AUDEBERT (PIERRE), chantre à déchant (contrapuntiste) de la chapelle de Jean d'Orléans, depuis 1455 jusqu'en 1467, aux appointemens de 24 livres tournois (140 francs 88 centimes), suivant un compte de la maison de ce prince (Manuscrit de la Bibl. du Roi, F. 540, suppl.).

AUDEFROI-LE-BATARD, trouvère du 13me siècle, dont on trouve une chanson notée dans un manuscrit de la Bibliothèque du Roi, à Paris, no 66, fonds de Cangé, et seize romances dans un autre manuscrit coté 7222.

AUDIBERT (....), maître de musique de l'académie du roi, à Lyon, naquit à Aix, en Provence, au commencement du 18me siècle. Il apprit les élémens de la musique comme enfant de chœur au chapitre de St.-Sauveur, de sa ville natale, et fut dans cette école le condisciple de l'abbé Blanchard. Son éducation finie, il alla s'établir à Toulon, où il fut pensionné du concert. Il paraît qu'il ne quitta cette ville que pour prendre possession de sa place de maître de musique de l'académie. Dans une lettre qu'il écrivit au ministre d'Argenson, en 1746, on voit qu'il avait sept enfans, que l'aîné de ses fils, âgé de 17 ans, était musicien, et que lui-même faisait subsister sa famille au moyen des leçons qu'il donnait. Dans un mémoire, dont il sera parlé tout-à-l'heure, et qui est joint à la lettre déjà citée, il dit aussi qu'il est connu *par différens ouvrages en plusieurs*

genres qu'il a donnés au public dans les provinces. Ces ouvrages sont depuis longtemps tombés dans l'oubli, et le nom d'Audibert serait aujourd'hui parfaitement inconnu si les recherches de l'auteur de ce dictionnaire ne lui avaient fait découvrir un fait qui recommande ce musicien à l'attention des historiens de l'art musical.

Dans un recueil manuscrit qui se trouve à la Bibliothèque royale de Paris, parmi les livres imprimés, sous le numéro V. 1840, sont contenus une lettre écrite par Audibert au ministre des affaires étrangères, au mois de février 1746, et un mémoire sur un chiffre musical de son invention pour l'usage de la diplomatie. Selon lui, ce chiffre, dont il donne un exemple dans un morceau de quinze portées, devait être à l'abri de toute explication par ceux qui n'en posséderaient pas le secret; néanmoins, son exemple, ayant été soumis à l'analyse dans les bureaux des affaires étrangères, fut déchiffré avec facilité, et les élémens de son chiffre furent dégagés méthodiquement par l'employé chargé de ce travail. Sans lui avouer que son secret n'en était plus un, le ministre lui répondit qu'il possédait déjà plusieurs chiffres du même genre, que ces chiffres ne pouvaient être considérés que comme des choses curieuses, et qu'on n'en pouvait faire usage dans les expéditions habituelles. Dans le fait, le grand inconvénient de l'invention d'Audibert consistait en ce que chaque signe ne représentait qu'une lettre de l'alphabet, ce qui rendait l'opération de la traduction fort longue. L'analyse de ce chiffre musical a été donnée dans le 26e numéro de la cinquième année de la *Revue musicale*.

AUDINOT (NICOLAS-MÉDARD), acteur de la Comédie italienne, né à Nancy, vers 1730, est mort à Paris, le 21 mai 1801. Le 3 janvier 1764, il débuta dans les rôles de basse-taille, qu'on appelle, dans le langage des coulisses *rôles à tabliers*. Ce fut lui qui joua d'origine *le Maréchal ferrant*, de Philidor. Quelques dégoûts qu'il éprouva de la part de ses camarades l'obligèrent à se retirer, en 1767. Il se rendit alors à Versailles pour prendre la direction du théâtre de cette ville; mais il ne la garda que deux ans, il revint à Paris en 1769. Depuis sa retraite, il désirait se venger de la Comédie italienne; pour satisfaire ce désir, il loua une loge à la foire Saint-Germain, et y plaça des marionnettes ou comédiens de bois qui imitaient la tournure et le jeu de ses anciens camarades. La nouveauté de ce spectacle et la ressemblance des personnages piquèrent la curiosité publique; les marionnettes attirèrent la foule. Le succès enhardit Audinot, qui fit bâtir sur le boulevard du temple le *théâtre de l'Ambigu-Comique*, dont il fit l'ouverture au mois de juillet 1769, et qui changea ses marionnettes contre des enfans. Il mit sur le rideau cette inscription : *Sicut infantes audi nos*. Le succès de ce nouveau spectacle fut tel qu'Audinot se vit obligé d'agrandir sa salle en 1772. Ce fut alors qu'on commença à y représenter de grandes pantomimes, qui ont fait la fortune de l'entrepreneur.

Audinot a composé les paroles et la musique du *Tonnelier*, opéra-comique qui fut représenté au théâtre italien, le 28 septembre 1761, et qui n'obtint point de succès. Quétant y ayant fait des changemens, et Gossec ayant corrigé quelques défectuosités de la musique, l'ouvrage fut remis au théâtre, le 16 mars 1765, et fut dès lors vivement applaudi. Audinot fut aussi l'auteur du programme et de la musique d'une pantomime qui fut jouée avec succès à son théâtre, en 1782, sous le titre de *Dorothée*.

AUFFMAN (JOSEPH-ANTOINE-XAVIER), maître de chapelle à Kempten, vers le milieu du 18me siècle, a publié trois concertos pour l'orgue sous ce titre : *Triplus Concentus harmonicus*, Augsbourg, 1754, in-fol. E. L. Gerber, et d'après lui les auteurs du Dictionnaire historique des Musiciens (Paris, 1810) sont tombés dans une erreur singulière sur ce musicien : ils en ont fait un maître de chapelle du prince

Campidon, parce qu'on lit au titre de son ouvrage : *Pr. Campidon. Music. Chor. Præf.* Campidona est le nom latin de Kempten.

AUFSCHNEITER (BENOIT-ANTOINE), maître de chapelle à Passaw, vers la fin du 17me siècle et au commencement du 18me. Il a publié : 1° *Concors discordia*, imprimé à Nuremberg, en 1695, consistant en six ouvertures; 2° *Dulcis fidium harmonica*, consistant en sonates d'église à huit, 1699, in-folio; 3° *Vesperæ solemnissimæ, quatuor vocibus concertantibus, duobus violinis et duabus violis necessariis, quatuor ripien. pro pleno choro, violone cum duplici basso continuo, duobus clarinis concert.*, op. 5, Augsbourg, 1709, in-folio; 4° *Alaudæ quinque*, contenant cinq messes solennelles, op. 6, Augsbourg, 1711, in-folio; 5° *Duodena offertoria de venerabili sacramento, etc., quatuor vocibus, duobus violinis, duabus violis, cum duplice basso et duobus trombonis*, op. 7, Passaw, 1719; 6° *Cymbalum Davidis vespertinum, seu vespera pro festivitalibus, etc., quatuor vocibus, quatuor violinis, duabus violis, cum duplice basso, duobus hautb. in tono gallico, et duobus clarinis*, op. 8, Passaw, 1729, in-folio.

AUGER (PAUL), surintendant de la musique de la chambre du roi, et maître des concerts de la reine, remplissait ces fonctions avant 1629, et en était encore en possession à l'époque de sa mort, le 24 mars 1660. Cambefort, surintendant et maître ordinaire de la chambre du roi, épousa sa fille. Auger a composé pour la cour la musique du *Petit et grand ballet de la Douairière de Billebahault*, en 1626, et celle d'un autre ballet intitulé *Le Sérieux et le Grotesque*, en 1627.

AUGESKY (JOSEPH), dominicain bohème, naquit à Iglau, le 26 novembre 1745, fit ses études dans cette ville, entra dans son ordre à l'âge de 16 ans, et prononça ses vœux, le 27 août 1763. Il fut ensuite envoyé à Pilsen, comme professeur de latinité au collége de cette ville et comme prédicateur. Augesky fut un des harpistes les plus habiles de son temps, et se fit remarquer par le brillant et la délicatesse de son jeu. Il a composé plusieurs concertos pour la harpe qui sont restés en manuscrit. En 1776, il fut appelé au couvent de son ordre, à Prague : il paraît y avoir terminé ses jours.

AUGUSTE (ÉMILE-LÉOPOLD), duc de Saxe-Gotha, né le 23 novembre 1772, mort le 17 mai 1822, a composé quelques chansons avec les mélodies. Il en a inséré deux dans le recueil qu'il a fait imprimer sous le titre de *Kyllenion*.

AUGUSTIN (AURÉLIEN), un des plus grands hommes entre les docteurs de l'église, naquit à Tagaste, petite ville d'Afrique, le 13 novembre 354, sous le règne de l'empereur Constance. Ses parens, qui désiraient qu'il fût savant, le firent étudier à Madaure et à Carthage. Ses progrès furent rapides, mais sa jeunesse fut orageuse. Après avoir professé l'éloquence à Tagaste et à Carthage, il se rendit à Rome et peu de temps après à Milan, où il venait d'être appelé comme professeur. Ce fut là qu'il entendit les sermons de saint Ambroise, et qu'il se convertit à la religion chrétienne. Il ne tarda point à quitter toutes ses occupations pour suivre sans obstacle la carrière religieuse où il était entré, et il retourna en Afrique, où il fut nommé évêque d'Hippone. Il se trouva à plusieurs conciles et combattit avec éclat les manichéens, les donatistes, les pélasgiens, et toutes les autres sectes qui s'étaient formées dans les quatrième et cinquième siècles. Il mourut à Hippone, le 28 août 430, pendant que cette ville était assiégée par les Vandales.

Parmi les écrits d'Augustin, on trouve un traité *de Musica*, en six livres, qui a été imprimé à Bâle, en 1521, in-4°, et que les bénédictins ont inséré dans leur édition de ce père de l'église, en 11 volumes in-folio (Paris, 1684). On le trouve aussi dans la première édition de ses œu-

vres, Bâle, 1569, in-folio. Ce serait en vain qu'on chercherait dans cet ouvrage des renseignemens positifs sur la musique de l'époque où vivait Augustin; ce savant homme y traite peu de l'art musical en lui-même. Dans le premier livre il donne une définition de la musique et s'attache à démontrer que les notions que nous en avons nous viennent directement de la nature et préalablement à toute étude. Les autres livres ont plus de rapport au rhythme et au mètre qu'à la musique proprement dite. En résumé, le traité de musique de saint Augustin est un ouvrage faible et peu digne de son auteur. Il paraît qu'il n'en avait pas lui-même une idée fort avantageuse, car il en fait une critique assez sévère dans son épître à un de ses amis, nommé Memorius, qui lui avait demandé ce traité (August. op., t. 2, Epist. 101, p. 487, édit. 1684). Il dit qu'à la vérité il a écrit six livres sur la partie de la musique qui concerne le temps et le mouvement, et qu'il se proposait d'en faire encore six autres sur les tons et les modes, mais que Memorius se repentirait de son empressement à les avoir demandés, tant il les trouverait ennuyeux et difficiles à entendre. Il ajoute que le sixième livre est en quelque sorte le résumé des cinq autres, qui ne valent pas la peine qu'on les lise, et qui n'avaient point plu même à son cher fils Julien.

M. l'abbé Angelo Majo, savant bibliothécaire du Vatican, a publié, en 1828, dans le troisième volume de ses *Scriptorum veterum nova collectio e Vaticanis codicibus edita*, p. 116 (troisième partie), un abrégé du traité de musique de saint Augustin, fait par un auteur anonyme, sous le titre de *Præcepta artis musicæ collecta ex libris sex Aurelii Augustini de Musica*. Cet abrégé est divisé en vingt-un chapitres; il paraît avoir été fait dans un temps rapproché de celui où l'ouvrage complet a été écrit, car le manuscrit où M. Majo l'a découvert est fort ancien.

AUGUSTONELLI (FRANÇOIS-XAVIER), premier flûtiste à la cour du prince de la Tour-et-Taxis, à Ratisbonne, naquit à Venise, en 1741, et mourut en 1809. On vante le fini de son jeu, et surtout le son pur et argentin qu'il tirait de son instrument.

AULAGNIER (ANTONIN), professeur et éditeur à Paris, est né à Manosque (Basses-Alpes), en 1800. Dans sa jeunesse, il fit à Marseille des études de latinité et de philosophie qui ne l'empêchèrent pas de se livrer à son goût pour la musique. Plus tard, il se rendit à Paris, et entra au conservatoire comme élève de la classe d'orgue, sous la direction de M. Benoist. Ce maître lui fit faire un cours d'harmonie et d'accompagnement. Jusque là, M. Aulagnier n'avait considéré la musique que comme un délassement à d'autres travaux; mais à dater de cette époque il abandonna toutes ses autres études pour se livrer à l'enseignement. Après plusieurs années d'exercice de sa nouvelle profession, il s'est fait éditeur de musique, et il a publié quelques ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° Méthode élémentaire pour le piano. Cette méthode a eu en peu de temps trois éditions successivement améliorées et augmentées. 2° Des variations, rondos et mélanges pour le piano sur des airs d'opéras et de ballets, environ quinze recueils; 3° Trois airs variés à quatre mains; 4° Des recueils de contredanses pour plusieurs instrumens; 5° Des romances pour une et deux voix; 6° Des faux-bourdons romains et parisiens à trois voix, à l'usage des séminaires et des colléges; 7° *O Salutaris*, à trois voix; 8° *Domine salvum fac regem*, à trois voix. 9° Deux messes brèves à trois voix.

AULEN (JEAN), contrapuntiste, dont la patrie n'est point connue. Il vivait à la fin du 15me siècle et au commencement du 16me. Petrucci a inséré des motets de sa composition dans la collection qu'il a publiée sous le titre de *Motetti a cinque voci*, Venise, 1505.

AULETTA (PIERRE), maître de cha-

pelle du prince de Belvedere, dans la première moitié du 18me siècle, a donné *Ezio*, opéra sérieux, à Rome, en 1728, et *Orazio*, à Venise, en 1748. Quelques morceaux de sa musique ont été insérés dans les intermèdes *Il Giocatore* et *Il Maestro di Musica*, qui ont été représentés à Paris, en 1752.

AULNAY (FRANÇOIS-HENRI DE L'). *Voy.* DELAULNAY.

AUMANN (DIÉTRICH CHRÉTIEN), compositeur qui vivait à Hambourg vers 1789, était dans le même temps organiste adjoint dans l'une des églises de cette ville. On a de lui les ouvrages suivans : *Choralbuch für das neues Hamburgische Gesangbuch* (Livre de musique simple, etc.), Hambourg, 1787, in-4°; 2° *Hochzeitkantate im Klavierauszuge* (Cantate de noce pour clavecin), Hambourg, 1787; 3° *Oster-Oratorium, met einer doppelter heilig, im Klavierauszuge* (Oratorio pour la fête de Pâques, etc.), Hambourg, 1788; 4° *Das neue Rosenmædchen* (la nouvelle Rosière), opéra comique en deux actes, Hambourg, 1789. On trouve dans le catalogue de Traeg à Vienne (1799), un ouvrage d'Auffman manuscrit intitulé : *Das Hochenauer Schiffgeschrey, fur vier Singstimmen, zwei viol. et basso.*

AUMANN (. . . .) chanoine régulier du monastère de Saint-Florian en Autriche, naquit en Bohême vers le milieu du 18me siècle. Il vivait encore en 1795. On le considère comme un bon compositeur de musique d'église, et l'on trouve dans plusieurs églises de l'Autriche des messes et des motets dont il est auteur.

AURANT (. . . .), second sous-maître de la musique de la chapelle de François Ier, roi de France, fut nommé à cet emploi en 1543. Ses appointemens étaient de *trois cents livres tournois* (environ dix-huit cents francs). Le premier sous-maître de la chapelle était Claude de Sermisy. A l'égard de la place de premier maître de la chapelle, elle était remplie par le cardinal de Tournon, qui n'était point musicien, et qui, conséquemment n'était chargé d'aucunes fonctions relatives à la musique.

AURÉLIEN, moine de Réomé ou Moutier Saint-Jean, au diocèse de Langres, vivait vers le milieu du 9me siècle. Il a écrit un traité de musique, divisé en vingt chapitres, qu'il dédia à Bernard, abbé de son monastère, par deux épîtres dédicatoires, l'une au commencement, l'autre à la fin de son ouvrage.

Sigebert et Trithême, trompés par le mot latin *Reomensis* qui est en tête de l'ouvrage, ont cru lire *Remensis*, et ont fait d'Aurélien un clerc de l'église de Reims. Ils ont été copiés en cela par tous les biographes. Un manuscrit du 10me siècle, qui est le plus ancien qu'on connaît du traité d'Aurélien, se trouvait à l'abbaye de Saint-Amand avant la révolution de 1789. L'abbé Gerbert a inséré cet ouvrage dans le premier volume de ses *Scriptores ecclesiastici de musica*, d'après un manuscrit de la bibliothèque Laurentienne de Florence. Les bénédictins Martenne et Durand avaient déjà publié les deux épîtres dédicatoires et l'épilogue de ce traité dans les *Veterum Script. et monum. hist.*, Paris, 1724, t. 1, p. 123-125). Le traité d'Aurélien ne concernant que les tons du plain-chant, et ne contenant rien sur la musique mesurée, ni sur l'harmonie ou le contrepoint, qui n'existaient point encore, ou qui, du moins, ne faisaient que de naître, est d'un intérêt médiocre pour l'histoire de l'art.

AURISICCHIO (. . . .), compositeur de l'école romaine, mort jeune, fut maître de chapelle de Saint-Jacques des Espagnols, à Rome. Il a beaucoup écrit pour l'église. On a donné à Londres, en 1758, l'opéra d'*Attalo*, dans lequel on avait introduit plusieurs morceaux de sa composition.

AURNHAMMER (Mme), pianiste distinguée, à Vienne en Autriche, a publié pour son instrument les ouvrages dont les titres suivent : 1° Variations sur un thème en *sol*, Vienne, Mollo; 2° Variations sur un thème hongrois, Vienne, Haslinger;

3° Variations sur un air de *Nina, ibid.*; 4° Dix variations sur l'air allemand *O mein liber Augustin, ibid.*; 5° Neuf variations sur un thème en *sol*, Vienne, Artaria.

AUTRIVE (JACQUES-FRANÇOIS D'), l'un des meilleurs élèves de Jarnovich, pour le violon, naquit en 1758, à Saint-Quentin, département de l'Aisne. Il joignait à des sons purs beaucoup d'expression dans l'Adagio. Malheureusement, il devint sourd à l'âge de 35 ans, et cet accident ne lui a pas permis de réaliser toutes les espérances que ses débuts avaient données. Ses compositions renferment des chants gracieux. Outre plusieurs concertos pour son instrument, il a fait graver plusieurs œuvres de duos, dont l'un est dédié à Kreutzer. Plusieurs ouvrages pour le violon de sa composition sont restés en manuscrit. Il est mort à Mons en Belgique, au mois de décembre 1824.

AUVERJAT (J. L'), maître de musique de l'église des Innocens, à Paris, dans la seconde moitié du 17me siècle, a composé beaucoup de musique d'église. Il a publié : 1° *Missa iste confessor quatuor vocibus*, in-fol., Paris, Robert Ballard; 2° *Missa legem pone, quatuor vocibus decantandæ*, in-fol., *ibid.*; 3° *Missa ô gloriosa Domina, quatuor vocibus*, in-fol., *ibid.*; 4° *Missa tu es Petrus, quinque vocibus*, in-fol., *ibid.*; 5° *Missa ne moreris, quinque vocum*, in-fol., *ibid.*; 6° *Missa confitebor Domini, quinque vocibus*, in-fol., *ibid.*; 7° *Missa fundamenta ejus, quinque vocibus decantandæ*, in-fol., *ibid.*

AUXCOUSTEAUX, ou comme l'écrit Annibal Gantez, HAUTCOUSTEAUX (ARTHUR OU ARTUS), naquit en Picardie, suivant le même auteur (*Entretiens des musiciens*), vers la fin du 16me siècle. On ignore en quel lieu il fit ses études musicales; peut-être fut-il élève de Jean Valentin Bournonville, qui avait établi une bonne école de composition à la collégiale de Saint-Quentin, en 1615. Quoi qu'il en soit, il fut d'abord chanteur à l'église de Noyon, ainsi que le prouve un compte de cette église pour l'année 1627 qui se trouve à la Bibliothèque d'Amiens. Après avoir occupé ce poste pendant un petit nombre d'années, il fut appelé à Saint-Quentin pour y prendre possession de l'emploi de maître de musique de la collégiale. Il alla ensuite à Paris, et après y avoir publié quelques morceaux de musique d'église, il fut nommé maître de la Sainte-Chapelle : ses envieux prétendirent qu'il ne tenait cette maîtrise que de la faveur du premier président du parlement; mais on ne peut nier qu'il ne fût digne de sa place, car ses ouvrages tiennent le premier rang parmi les productions de l'école française de son temps. Auxcousteaux vivait encore en 1655; il publia cette année deux recueils de noëls et de cantiques spirituels. On connaît de ce compositeur : 1° *Psalmi aliquot ad numerum musices, quatuor, quinque et sex vocum redacti*, Paris, Ballard, 1631, in-4° obl.; 2° Meslanges de chansons à six parties (Dédiés au premier président Molé), Paris, P. Robert Ballard, 1644, in-4°; 3° Quatrains de Mathieu mis en musique à trois voix, selon l'ordre des douze modes, Paris, Robert Ballard, 1648, in-4°; 4° Suite de la première partie des quatrains de Mathieu à trois voix, selon l'ordre des douze modes, *ibid.*, 1652, in-4° obl.; 5° Noëls et cantiques spirituels sur les mystères de N. S. et sur les principales fêtes de la Vierge. Premier et deuxième recueils, *ibid.*, 1655; *Missa primi toni*, Paris, Ballard, in-fol.; 7° *Missa secundi toni, quatuor vocum*, Paris, Ballard, in-fol. Max., 1643. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée par le même imprimeur, en 1658; 8° *Missa tertii toni, quatuor vocum*, ibid., in-fol.; 9° *Missa quarti toni, quatuor vocum*, ibid., in-fol.; 10° *Missa quinti toni quatuor vocum*, ibid., in-fol.; 11° *Missa sexti toni, quinque vocum*, in-fol., *ibid.*; 12° *missa septini toni, quinque vocum*, ibid., in-fol.; 13° *missa octavi toni, quinque vocum*, ibid., in-fol.; 14° Messe *Quelle beauté, ô mortels*, à cinq parties, ibid., in-fol.;

15° *Missa laus angelorum*, à six parties, in-fol., *ibid.*; 16° *Magnificats de tous les tons*, à quatre parties, *ibid.*, in-fol. atlant. Ce que j'ai vu de la musique de Auxcousteaux prouve que c'était un musicien instruit qui écrivait avec plus de pureté et d'élégance que la plupart des maîtres de chapelle français de son temps. Deux morceaux de sa composition que j'ai mis en partition, pour juger du mérite de l'auteur, m'ont fait croire qu'il avait étudié les ouvrages des anciens maîtres italiens.

AVANZOLINI (JÉROME), compositeur qui vivait au commencement du 17me siècle, a publié : *Salmi concertati ad otto voci*, Venise, 1623.

AVELLA (JEAN D'), franciscain d'un monastère de *Terra di Lavoro*, a publié : *Regole di musica, divise in cinque trattati*, Roma, 1657, in-folio. *V.* Toppi, Biblioth. Napol.

AVENARIUS (PHILIPPE), organiste à Altenbourg, naquit à Lichtenstein, en 1553. E. Gerber est tombé dans une singulière inadvertance à propos de ce musicien; il le fait fils de Jean Avenarius, qui est né en 1670. Philippe Avenarius a publié un recueil de motets sous le titre de : *Cantiones sacras, quinque vocum*, Nuremberg, 1572, in-4°.

Ce nom d'*Avenarius*, qui est donné par les biographes à quelques anciens musiciens, a bien l'air d'être, suivant l'usage des 16me et 17me siècles, la traduction latine du véritable nom allemand; peut-être de *Liebhaber*.

AVENARIUS (MATHIEU), en dernier lieu prédicateur à Steinbach, naquit à Eisenach, le 21 mars 1625; fit ses études à Cobourg, à Marbourg et à Leipsick; fut nommé chanteur de l'école luthérienne de Schmalkalde, en 1650, et prédicateur à Steinbach, en 1662. Il mourut le 17 avril 1692. Strieder (*Hess. gel. Geschicht*) cite un traité *De musica* de cet auteur, qui est resté manuscrit.

AVENARIUS (JEAN), fils du précédent, naquit à Steinbach, en 1670, il commença ses études à Meinungen et à Arnstadt; en 1688, il alla à Leipsick, où il fut nommé magister; en 1692, il passa à Berka, en qualité de prédicateur, et en 1702, à Schmalkalden comme diacre; enfin, en 1723, il fut appelé à Gera, où il mourut le 11 décembre 1736. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Sendschreiben an M. Gottfr. Ludovici, von den hymnopœis Hennebergensibus* (Épître à M. Gottfr. Ludovici, sur les cantiques de Henneberg, 1705, in-4°); 2° *Erbautliche Lieder-Predigten, über vier Evangelische Sterb-und Trost-Lieder* (Chansons édifiantes, etc.), Francfort, 1714, in-8°.

AVENARIUS (THOMAS), dont le nom allemand était *Habermann*, naquit à Eulenbourg, à trois lieues de Leipsick, vers la fin du 16me siècle. Il a fait imprimer à Dresde, en 1614, une collection in-4° sous le titre suivant : *Horticello anmuthiger froelicher und trauriger, neuer amorischer Gesanglein*, etc. (Chansons joyeuses, tristes, amoureuses, avec de jolis textes, non seulement pour les voix, mais pour toutes sortes d'instrumens, à quatre et cinq parties, composées et publiées par Thomas Avenarius, d'Eulenbourg, *Poet. mus. studiosus*, anno FIt IVDICIVM (c'est-à-dire 1614). Mathesson a publié dans son *Ehrenpforte* (p. 12 et suiv.) l'épître dédicatoire de ces chansons : elle est en style burlesque, mêlé de latin et d'allemand, à peu près dans le goût des facéties de la cérémonie du *Malade imaginaire*, à l'exception de l'esprit qu'il y a dans celles-ci. L'auteur de cette dédicace ne paraît pas avoir écrit de trop bon sens. Voici un échantillon de ce morceau bizarre : Avenarius parle de son ouvrage et de la résolution qu'il a prise de le livrer au public quoi qu'il en puisse arriver. « Je veux (dit-il) « laisser faire maintenant mon premier « *qualemcunque musicæ industriæ et so-* « *lertiæ saltum in publicum*, et confier « *vela ventis ubi in portu nauta male-* « *fidus timet pericula*, ignorant par où il « doit naviguer et faire voile pour arriver

« à bon port, enfin par où il se doit hasar-« der, suivant l'adage *Jacta et alea*, à la « grace de Dieu. » Si le mérite de la musique d'Avenarius équivaut à sa prose, ce doit être quelque chose de joli.

AVENTINUS (JEAN THURNMAYER, plus connu sous le nom d'), fils d'un cabaretier d'Abensperg en Bavière, naquit dans cette ville en 1466. Après avoir étudié à Ingolstadt et à Paris, il se rendit à Vienne, et ensuite à Cracovie, où il enseigna le grec et les mathématiques. En 1512, il fut appelé à Munich par le duc de Bavière pour présider à l'éducation des jeunes ducs Louis et Ernest. Il composa en latin, par l'ordre de ces princes, ses *Annales de Bavière*, qui ont fait sa réputation comme historien. Il vécut célibataire jusqu'à l'âge de soixante-quatre ans, se maria alors, fit un mauvais choix et mourut de chagrin quatre ans après, le 9 janvier 1534. Jérome Ziégler a donné sa vie en tête de la première édition de ses *Annalium Boiorum*, publiée en 1554, in-folio. Comme écrivain sur la musique, il a publié : *Rudimenta musicæ*, Augsbourg, 1516, in-4°.

AVIANUS (JEAN), ou AVIANIUS, né à Thundorff, village à trois lieues d'Erfurt, fut d'abord recteur de l'école de Ronnebourg, près d'Altenbourg, ensuite pasteur à Munich-Berensdorff, et enfin surintendant à Eisenberg, où il est mort en 1617. On a de lui un livre intitulé : *Isagogen musicæ Poeticæ*, Erfurt, 1581, in-4°. Il a laissé en manuscrit un recueil de traités sur des questions de musique beaucoup plus importans que son livre imprimé; Walther, qui a vu ce recueil autographe, dit qu'il était à peu près illisible. Les objets traités par Avianus dans ces écrits sont les suivans : 1° *Musica practica vetus, ubi docebit, plerosque illos, qui mordiens retinere antiqua fabrorum, et id genus alia præcepta velint, non assequi tamen semper sententiam quam defendant;* 2° *Compendium veteris musicæ practicæ;* 3° *Compendium musicæ modulativæ novum;* 4° *Scholæ musicæ, quibus explicantur causæ mutationis;* 5° *Musica modulativa nova atque integra;* 6° *Progymnasmata ludi Rondeburgensis;* 7° *Cantor, seu instructio eorum, qui choro præficiuntur, ut in omnes casus paratiores evadant;* 8° *Criticus in tanta varietate cantionum, quæ probandæ, quæ improbandæ, quæ quibus præferandæ sint, ostendens;* 9° *Disputatio de perfectissima suavitate titulo Orlandi, seu quid spectare quive mentem dirigere debeat, qui præstantem suavitate cantilenam sit compositurus;* 10° *Musica poetica absolute et ἀκροδιατονικῶς tradita;* 11° *Artificium corrigendi depravatas cantilenas, ut ad veritatem quandam proxime revocentur : reprehendetur ibi quorumdam eodem in genere temeritas depravantium quod corrigere suspiciebant;* 12° *Aliquot tomi selectarum cantionum quatuor, quinque, sex, septem et octo vocibus compositarum, nec antea unquam expressarum;* 13° *Aliquot tomi missarum nova quadam methodo ex multis harmoniis παρωδικῶς derivatarum.* On voit par la date de l'épître dédicatoire du recueil d'Avianus, adressée au magistrat de Nuremberg, que cet ouvrage a été achevé au mois d'octobre 1588.

AVICENNE, ou correctement IBN-SINA (ABOU-ALY HOCKÏN), naquit l'an 980, à Afchanah, bourg dépendant de Chyraz, dont son père était gouverneur. Avicenne est le plus célèbre des médecins Arabes. Il commença ses études à Bokhara dès l'âge de cinq ans, et apprit en peu de temps les principes du droit, les belles-lettres, la grammaire, et toutes les branches des connaissances cultivées de son temps : la médecine fut particulièrement l'objet de ses études : elle devint la source de sa gloire, de sa fortune et de ses malheurs, car Mahmoud, fils de Sébektéguyn, conquérant célèbre, ayant voulu l'attirer à sa cour, et Avicenne ayant refusé de s'y rendre, il fut forcé de s'enfuir du royaume de Kharizm où il se trouvait, et d'errer de contrée en contrée, comblé partout d'honneurs et

de richesses, et toujours poursuivi par la marche victorieuse et le ressentiment de Mahmoud. A la mort de ce prince, il alla à Ispahan, et Ala-Eddaulah qui y régnait le combla de bienfaits, et l'éleva à la dignité de vizir. Un de ses esclaves, qui voulait s'emparer de ses richesses, l'empoisonna avec une forte dose d'opium, et il mourut en 1037 à Hamadan, ou il avait accompagné Ala-Eddaulah. Avicenne a beaucoup écrit sur la médecine, la métaphysique et la philosophie; on peut voir des détails sur ses ouvrages dans les recueils de biographies; il n'est mentionné ici que comme auteur d'un *Traité de musique* en langue arabe, qu'on trouve dans plusieurs bibliothèques, et notamment dans celle de Leyde. V. *Cat. Libr. tam. impr. quam manuscr. Bibl. publ. Ludg. Batav.*, p. 453, nos 1059 et 1060. Le titre de cet ouvrage est simplement :

كتاب الموسيقى

Traité de musique.

AVILA (THOMAS LOUIS VITTORIA D'), compositeur espagnol qui vivait vers la fin du 16me siècle, a publié un ouvrage de sa composition sous ce titre : *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum, quatuor, quinque, sex et octo vocibus*, Rome, 1585.

AVILES (MANUEL LEITAM DE), compositeur portugais, né à Portalègre, fut maître de chapelle à Granada vers 1625. On trouve l'indication de plusieurs messes manuscrites de sa composition à huit et à seize voix, dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal (*Voy.* aussi Machado, *Bibl. Lusit.*, t. 3, p. 294).

AVISON (CHARLES), musicien anglais, que l'on croit être né à Newcastle, où il exerça sa profession durant toute sa vie. Le 12 juillet 1736, il fut nommé organiste de l'église de St. Jean de cette ville; mais au mois d'octobre suivant il quitta cette place et devint organiste de Saint-Nicolas. En 1748, l'orgue de St. Jean ayant exigé des réparations qui furent estimées 160 livres sterling, Avison offrit de donner 100 livres pour cet objet, à la condition qu'il serait nommé organiste pour toute sa vie, avec des appointemens de 20 livres, et qu'il aurait le droit de se faire remplacer : son offre fut acceptée, et l'un de ses fils, nommé Charles, fut son suppléant. En 1752, il publia : *An essay on musical expression*, London, in-12 (Essai sur l'expression musicale). La seconde édition parut à Londres en 1753, in-8°, avec des changemens et quelques additions, entre autres une *Lettre à l'auteur sur la musique des anciens*, qu'on sait maintenant avoir été écrite par le docteur Jortin. Avison soutient, dans son ouvrage, que Marcello et Geminiani sont supérieurs à Handel : assertion fort extraordinaire, au moins quant au second, et qui devait déplaire beaucoup en Angleterre; aussi parut-il dans la même année un petit écrit intitulé : *Remarks on M. Avison's essay on musical expression*, dans lequel il est traité d'ignorant, qui a eu besoin d'employer la plume d'autrui pour écrire son livre. On croit en effet que le docteur Brown et Mason l'aidèrent dans la rédaction de son essai. Ces remarques sur l'ouvrage d'Avison sont du docteur Hayes, professeur de musique à Oxford. Avison fit une réplique à ces remarques qui fut insérée dans la seconde édition. La troisième a été publiée à Londres en 1775, in-8°.

Avison avait été élève de Geminiani, qui conserva toujours beaucoup d'estime pour lui, et qui alla même le visiter à Newcastle. La prédilection qu'il avait pour le style de son maître le lui fit adopter exclusivement dans ses propres compositions, qui consistent en deux œuvres de sonates pour piano, avec accompagnement de deux violons, et quarante-quatre concertos pour violon. Il publia par souscription les Psaumes de Marcello, avec des paroles anglaises. Avison mourut à Newcastle, le 10 mai 1770, et eut pour successeur,

comme organiste de St. Nicolas, son fils Édouard, qui mourut en 1776; son autre fils, Charles, qui lui succéda dans la place d'organiste de St. Jean, donna sa démission en 1777.

AVONDANO (PIERRE-ANTOINE), violiniste et compositeur, né à Naples au commencement du 18me siècle, est connu par deux opéras, 1° *Berenice* et *Il mondo nella Luna*, un oratorio intitulé, *Gioa, re di Giuda*, *douze sonates pour violon et basse*, op. 1, Amsterdam, 1732, et quelques duos de violon et basse, gravés en Allemagne et à Paris.

AVOSANI (ORFEO), organiste à Viadana, petite ville du Mantouan, vers le milieu du 17me siècle, a publié : 1° *Messe a tre voci*, Venise, 1645; 2° *Salmi e compieta concerta a cinque voci*.

AXT (FRÉDÉRIC-SAMUEL), né à Stadt-Ilm, en 1684, fut d'abord chanteur à Kœnigsée vers 1713, et ensuite (en 1719) à Frankenhausen, où il mourut en 1745. Il a publié sous le titre d'*Année musicale*, un œuvre de vingt-cinq feuilles pour le chant.

AYRTON (EDMOND), docteur en musique, naquit en 1734, à Ripon dans le duché d'York, où son père exerçait la magistrature. Destiné par ses parens à la carrière ecclésiastique, il fut placé au collége du lieu de sa naissance, où il passa cinq années; mais ayant montré de grandes dispositions pour la musique, on le confia aux soins du docteur Nares, alors organiste à la cathédrale d'York. Il était encore fort jeune lorsqu'il fut nommé organiste et recteur du chœur de Southwell. il résida plusieurs années dans ce lieu, et s'y maria à une femme de bonne famille, qui le rendit père de quinze enfans. En 1764, il se rendit à Londres où il venait d'être appelé comme musicien de la chapelle royale. Peu de temps après on le nomma sous-maître de chant à la cathédrale de Saint-Paul. En 1780, il devint maître des enfans de la chapelle royale, et quatre ans après l'université de Cambrige lui conféra les degrés de docteur en musique. En 1784 il fut l'un des directeurs de la commémoration de Handel. Il se retira de la chapelle royale et de tous ses autres emplois en 1805, et mourut en 1808. Ses restes furent déposés à l'abbaye de Westminster. Le docteur Ayrton a écrit beaucoup de musique d'église qui n'est connue qu'en Angleterre. Un de ses fils, homme d'esprit et de beaucoup d'instruction passe pour avoir été le rédacteur principal du journal de musique connu sous le nom de *the Harmonicon*, qui a commencé à paraître en 1823, et qui a fini dans le cours de l'année 1833.

AZAÏS (PIERRE-HYACINTHE), né en 1743 à Ladern, village du Languedoc, près de Carcassonne, entra de très bonne heure, comme enfant de chœur, à la cathédrale de cette ville. Vers l'âge de quinze ans, il fut placé à Auch, comme sous-maître de musique, dans l'église métropolitaine. A vingt ans, on le choisit pour diriger un concert d'artistes et d'amateurs qui venait de s'établir à Marseille. Deux ans après, il vint à Paris, fit exécuter plusieurs motets au concert spirituel, reçut des conseils de Gossec et se lia d'amitié avec l'abbé Roussier. Le collége de Sorèze s'élevait à cette époque: Gossec, à qui le directeur de cet établissement avait demandé un maître de musique, lui adressa Azaïs qui, avant de se rendre à sa destination, s'arrêta quelques mois à Toulouse, où il épousa Mlle Lépine. fille d'un facteur d'orgue, célèbre dans le midi de la France. Fixé à Sorèze, Azaïs y passa dix-sept ans. En 1783, il quitta ce lieu pour se rendre à Toulouse, où il continua de se livrer à l'enseignement et à la composition de la musique d'église. Il est mort dans cette ville, en 1796, âgé de 53 ans. En 1776, il avait publié une *Méthode de musique sur un nouveau plan, à l'usage des élèves de l'école militaire*, in-12. Il a fait paraître aussi, en 1780, *douze sonates pour le violoncelle*, *six duos* pour le même instrument, et *six trios* pour deux violons et basse. Outre ces ouvrages,

il a laissé en manuscrit un grand nombre de messes et de motets dont son fils a perdu les partitions pendant la première révolution française.

AZAÏS (PIERRE-HYACINTHE), fils du précédent, est né à Sorèze, le 1er mars 1766. Admis dans l'école militaire de cette ville, il y fit de bonnes études; puis il entra dans la congrégation de la doctrine chrétienne qu'il abandonna pour devenir secrétaire de l'évêque d'Oleron. D'abord partisan de la révolution de 1789, M. Azaïs en fut ensuite l'une des victimes. Condamné à la déportation par le tribunal d'Alby, après les événemens du 18 fructidor, il fut obligé de se cacher; ce fut dans l'hospice des Sœurs de la charité de Tarbes qu'il alla chercher un asile. Il paraît que dans la solitude de cette maison, ses méditations le conduisirent à poser les bases du *Système universel* qui depuis lors lui a procuré une éclatante renommée. Devenu libre par la réforme du jugement rendu contre lui, il se retira à Bagnières pour se livrer à la rédaction de son système. Vers 1805, il vint à Paris où il essaya l'effet de ses idées sur le public par un ouvrage intitulé : *Essai sur le monde* : il avait alors près de quarante ans. Cette première publication lui fut utile et lui procura successivement les emplois de professeur d'histoire et de géographie au prytannée de Saint-Cyr, d'inspecteur de la librairie à Avignon et ensuite à Nancy, puis enfin de recteur de l'académie de cette dernière ville, en 1815. La seconde restauration le priva de cet emploi. Depuis lors retiré à Paris, où il continue ses recherches sur l'application de ses principes de philosophie, M. Azaïs a pris part aux débats politiques par la publication de plusieurs brochures.

Il n'est point de l'objet de ce dictionnaire de faire l'analyse des principes de la *Vérité universelle* que M. Azaïs a exposés dans son *Cours de philosophie générale*, qui parut à Paris, en 1824, 8 vol. in-8°; je ne veux considérer ici ses idées que dans leurs rapports avec l'acoustique et la musique. Déjà il avait jeté quelques-unes de ces idées dans le grand ouvrage qui vient d'être cité; mais depuis lors il leur a donné beaucoup plus de développement dans une série de lettres qu'il a adressées au rédacteur de la *Revue musicale*, et qui ont paru dans les nos 37, 38, 40, 42, 46 et 49 (1831) sous le titre d'*Acoustique fondamentale*. La théorie exposée dans ces lettres n'a rien de commun avec celle des physiciens : elle est toute d'invention. M. Azaïs pose en principe que l'effet de la musique composée dans divers systèmes dépend du rapport de ces systèmes avec l'organisation de ceux qui en écoutent les produits; il en donne pour preuve l'ennui que ferait naître aujourd'hui un opéra de Lulli ou de Campra, tandis que cette musique excitait l'enthousiasme des Français au temps de Louis XIV; il n'hésite point à déclarer que la musique de Rossini qui nous cause aujourd'hui d'agréables sensations n'auraient pas seulement été sans charme pour les contemporains de Campra ou de Lulli, mais qu'elle leur aurait même semblé insupportable. Sans contester ces assertions, on voit que M. Azaïs a pris l'effet de l'éducation pour celui de l'organisation; car il est certain que les Français n'étaient pas autrement organisés au dix-septième siècle qu'ils le sont aujourd'hui. D'ailleurs il n'est pas vrai que toute musique du dix-septième siècle soit insupportable à des oreilles du dix-neuvième; plus d'un essai fait de nos jours ont prouvé le contraire.

En acoustique M. Azaïs commence par nier que le son soit le produit de l'air vibrant, et il élève d'assez justes difficultés contre cette théorie de tous les physiciens. Jusque là, rien de mieux, car la différence des timbres et la diversité des intonations qui se propagent à la fois dans l'air et qui aboutissent concurremment à l'oreille donnent beaucoup de probabilité à l'existence de la matière du son dans les corps. Malheureusement M. Azaïs ajoute que « les « divers sons produits en même temps se

« combinent, se séparent, donnent par leur « combinaison naissance à des sons nou- « veaux. Que pourrait-on entendre (dit-il) « par des vibrations aériennes qui se com- « bineraient, se sépareraient, donneraient « naissance à des vibrations nouvelles? » On ne sait ce que c'est qu'un son produit par d'autres sons qui se combinent, se séparent, etc.; il est vraisemblable que M. Azaïs entend par là *les accords;* mais un accord n'est point un son; c'est une réunion de sons entendus simultanément.

Au reste, ce n'est pas là le plus curieux: le voici. Selon la doctrine de la *Vérité universelle,* une force universelle d'expansion produit une projection rayonnante de fluides sonores, lumineux ou électriques en raison de la nature des corps. Tout corps de nature et de dimensions quelconques est essentiellement, constamment pénétré de cette force, qui travaille sans cesse à étendre indéfiniment hors de lui-même toute sa substance. Cette extension indéfinie, dont l'effet inévitable, si elle ne rencontrait pas d'obstacles, serait la dissolution rapide, instantanée, cette extension indéfinie est modérée, retardée, balancée à l'égard de chaque corps, par l'expansion également indéfinie de tous les corps qui l'environnent; à l'égard du fluide sonore, lorsqu'un corps est élastique, c'est-à-dire lorsqu'il est constitué de manière à pouvoir sans se briser, réagir contre une percussion accidentelle, il se presse d'abord sur lui-même, il se condense au gré de cette percussion dès le second instant; il se dilate au degré même où il vient d'être condensé; par cette dilatation expansive, il agit sur les corps environnans qui, par leur expansion coalisée, lui ont donné sa densité habituelle; il tend à les écarter: mais ceux-ci, qui sont élastiques comme lui, réagissent à leur tour contre sa réaction, se condensent, provoquent de sa part une dilatation nouvelle que suit une nouvelle condensation.... En un mot, ce corps élastique est soumis, par le seul acte d'une percussion instantanée, à une *vibration* continue, c'est-à-dire à une alternative de condensation et de dilatation.

Les corollaires de cette théorie sont faciles à déduire; mais M. Azaïs a cru devoir leur donner beaucoup d'extension dans les six lettres qu'il a insérées sur le même sujet dans la *Revue musicale.* Une des choses les plus curieuses de ces développemens est l'idée de globules qui s'échappent des corps sonores à chaque vibration pour arriver jusqu'à l'oreille pour se mettre en équilibre avec les globules qu'elle-même exhale lorsqu'elle vibre. Il explique ensuite comment les rapports arithmétiques des globules produits par plusieurs sons donnent la sensation de consonnance ou de dissonance. A toutes ces hypothèses, il ne manque que la démonstration; mais à l'air de conviction qui règne dans le langage de M. Azaïs, il est facile de voir que les démonstrations n'ajouteraient rien aux clartés dont son esprit est illuminé.

AZOPARDI (FRANÇOIS), maître de chapelle à Malte, vers le milieu du 18me siècle, a écrit beaucoup de musique d'église, mais il est plus connu par un traité de composition qu'il publia en 1760 sous ce titre: *Il musico pratico.* Framery en a donné une traduction française intitulée: *Le musicien pratique, où leçons qui conduisent les élèves dans l'art du contrepoint, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de musique,* Paris, Leduc, 1786, deux volumes in-8°, l'un de texte, l'autre d'exemples. C'est un ouvrage médiocre, où les exemples sont faiblement conçus et mal écrits. M. Choron en a donné une édition plus commode, dans laquelle il a intercallé les exemples au milieu du texte, Paris, 1824, un vol. in-4°.

AZPILCUETA (MARTIN D'), surnommé *Navarrus,* jurisconsulte fameux, prêtre et chanoine régulier de l'ordre de saint Augustin, de la congrégation de Roncevaux, naquit à Verasoin, dans la Navarre, en 1491, et mourut à Rome en 1586. Parmi ses nombreux écrits est un traité *De*

musica et cantu figurato, qu'on trouve dans les deux éditions de ses œuvres imprimées à Lyon, 1597, et Venise, 1602, six vol. in-fol. On a aussi réimprimé à Rome, en 1783, un petit ouvrage de sa composition intitulé : *Il Silenzio necessario nell' altare, nel coro ed altri luoghi, ove si cantano i divini uffizii.*

AZZARITI (...), professeur de musique à Naples, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Elementi pratici di musica*, Naples, Trani, 1819, in-8°.

AZZIA (ALEXANDRE D'), né à Naples, vers 1765, fut attaché en qualité de poète traducteur de *libretti*, au théâtre italien établi à Paris, en l'an IX, par Mlle Montansier. On a de lui : *Sur le rétablissement du théâtre Bouffon italien à Paris*, Paris, 1801, deux feuilles in-8°. D'Azzia est mort à Paris, en 1804. C'est lui qui avait été en Italie pour y rassembler la troupe qui produisit une si vive sensation dans le *Matrimonio Segreto* : on y remarquait Mme Strinasacchi, Nozzari et Raffanelli, alors le meilleur bouffe de l'Italie.

AZZOLINO DI BERNARDINO DELLA CIAJA (LAURENT), chevalier de l'ordre de Saint-Étienne, né à Sienne, le 21 mai 1671, se distingua comme organiste, et fut un très bon compositeur pour l'église. A ces talens il joignit le mérite d'être le plus habile constructeur d'orgues qu'il y eût de son temps en Italie. Son plus bel ouvrage est l'orgue qu'il acheva, en 1733, pour l'église des chevaliers de Saint-Étienne de Pise, instrument magnifique qui excite encore l'admiration des connaisseurs. Cet orgue a quatre claviers et plus de cent registres, dont quelques-uns sont de l'invention d'Azzolino. On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

FIN DU PREMIER VOLUME.

Mus 45.5
Biographie universelle des musicien
Loeb Music Library
BCN4865
3 2044 041 033 010

DATE DUE

FEB 1 0 2001			
SEP 1 0 2002			

Printed in USA